مجلة فصلية تعنى بشؤون الادب في العالم
تصدرها دار الجاحظ للنشر
بغداد



الثقافة الاجنبية

في هذا العدد

لمزيد من الكتب وفي جميع المجالات

زوروا

منتدى إقرأ الثقافي

الموقع: HTTP://IQRA.AHLAMONTADA.COM/

فيسبوك:

HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/IQRA.AHLAMONT
ADA/



الثقافة الاجنبية

مجلة فصلية تعنى بشؤون الأدب في العالم
تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دار الجاحظ - بغداد

رئيس التحرير : ياسين طه حافظ

العدد ٣ ١٩٨١

المسهمون في هذا العدد

جبرا ابراهيم جبرا
د . يوئيل عزيز
محمد متولي
يوسف عبدالمسيح ثروة
د . قنبر مجيد الطويل
سامي محمد
غانم محمود
جعفر صادق الخليلي
ياسين طه حافظ
نجيب المانع
د . جميل نصيف
كاظم سعدالدين
عادل كوركيس
علي الحلي
عادل العامل
د . محمد عبدالله الجميدي
عبدالواحد محمد
سعيد الحكيم
حسن عبدالمقصود

الثقافة الأجنبية :
دار الجاحظ للنشر ـ شارع الخلفاء ـ بغداد ، هاتف ٦٩٣٨٠

الاشتراكات
داخل العراق ـ دينار واحد
خارج العراق ـ ٦ دولارات او ما يعادلها

ترسل الى ـ
الوحدة الحسابية / دار الجاحظ للنشر ـ بغداد

الغلاف الخارجي : للفنان ناظم رمزي
التصميم الداخلي : صبحي عباس الجبوري

* لا تعاد المقالات الى اصحابها نشرت ام لم تنشر
* ترتيب المواد وفق اعتبارات فنية

الثقافة الاجنبية .. بداية ثانية

هذا هو العدد الثالث من الثقافة الاجنبية يصدر ، كما وعدنا قراءنا في موعده المقرر ، وكما وعدناهم أيضاً ، وُثقت مواده ، أُشير الى مصادرها واللغات المترجمة عنها ، وثبتنا اسم الكاتب والكتاب بالحرف اللاتيني ضماناً من اللبس وخطأ اللفظ ، وتنوعت مصادر الدراسات والنصوص . انها خطوات اولى في الشكل ، ولكنها نقاط إضافةٍ تُذكَر .

بعد هذا العدد الثالث ، ستحقق المجلة بعض تصورها لما يجب ان تكون عليه في المستقبل .

سوف نحرص على ان يكون في العدد محور ، أو ملف لموضوع أدبي نراه ضرورياً : ادب بلدٍ من البلدان للتعريف به واعطاء فكرة واضحة عنه ، أو مَبْحَث في الاسلوب او النقد الادبي او المسرحِ أو الرواية والقصة .

لن تكون المجلة تجميعاً بلا هدف ، كما لن تكون كتاباً ! نحن نعرف هذا المرفوض وذاك المُعْتَرَض عليه ، ولنا تصورنا لما ينبغي للمجلة ان تكون .

بعد هذا العدد لن نرجح نشر قصة قصيرة منفردةً ، أو قصيدة واحدة لا تشكّل استثناءً ، بدلاً من هذا سنقدم دراسة عن الشاعر ونماذج من قصائده ، ودراسة عن الكاتب القاص مع ثلاث أو أربع من قصصه القصيرة ، لنكون أمام موضوع متكامل اكثر فائدة وأعم .

قدمنا في هذا العدد عرضاً لكتاب جديد هام وسيستمر هذا الباب في اعدادنا القادمة . وقدمنا في هذا العدد وثيقة ادبية فيها ما ينفع العملية الابداعية ، وسنواصل نشر مثل هذه الاوراق في كل عدد آت ..

ستحتفظ المجلة دائماً ، حتى وهي تقدم ملفاً خاصاً أو محوراً ، بأكثر من مائة صفحة للدراسات والابحاث النقدية ، وستحافظ على هذا باعتباره مطلباً ثقافياً أولاً .

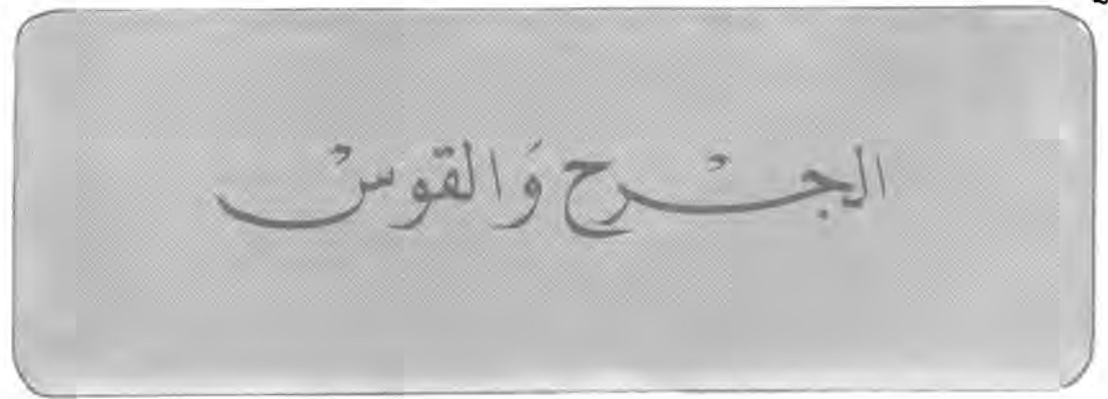
بدءاً من عددنا القادم ، سنقدم كتاب العدد ، عملاً ابداعياً كاملاً في الشعر او في الرواية او المسرح او السيرة والفن .

وفي الأخير ستكون متابعاتنا الثقافية بمستوى جديد يرضي القارىء الجاد والاديب المختص ويفرحهما . سننشر ترجمات امينة كاملة لاهم عروض الكتب والظواهر الثقافية وكما تقدمها صحافة العالم باسماء كتابها والصحف التي نشرتها . وإذا كان للمجلة او للمترجم رأي فسيعقب ذلك .

إننا نعمل بالممكن ، ولكن الثورة دائماً تقول لنا : تقدموا أكثر!
وبايمان كامل نتقدم..

رئيس التحرير

أدمُونـــد ويلسُـون Edmund Wilson
تـرجَمة نجيـبْ المَانع
عن الانكليزية



مسرحية فيلوكتيتيس لصوفوكليس بعيدة عن ان تكون اكثر مسرحياته رواجاً بين الناس والاسطورة نفسها لم تكن واحدة من تلك الاساطير التي تثير الخيال الحديث ففكرة مرض فيلوكتيتيس الطويل ونفيه الى الجزيرة السوداء انما هى فكرة جرداء او كريهة المذاق لدى الشبان ، اولئك الذين يودون ان يوحدوا هويتهم مع رجال الفعل ـ مثل هرقل او بيرسيوس او اخيل ، اما لدى البالغين سن الرشد فهي اسطورة ، كما رواها صوفوكليس ، تخفق في تفجير تلك الشحنات العاطفية التي تطبقها جرائم الاتريديين ومآسي حصار طروادة . وكل ما قد يكون فعالاً في هذه الاسطورة قد ضاع مع المسرحيات والاشعار الاخرى التي تعالجها . وفيلوكتيتيس لا يكاد يذكره هوميروس وليس لدينا سوى وصف ناقص بشأن مسرحيات كتبها اسخيلوس ويوبيديز وهي تستدير على لحظة حاسمة في حملة الاغريق على طروادة والتي يبدو انها تستغل عواطف الوطنية الاغريقية . كما ليس لدينا سوى ابيات وجمل قليلة متناثرة من تلك المسرحية الاخرى التي الفها صوفوكليس حول الموضوع وهي مسرحية فيلوكتيتيس في طروادة حيث يفترض فيها ان هذا البطل المهان قد شفي من قرحته وانه في سبيله لحو الانتصار على

باريس (ابن بريام ملك طروادة وهو الذي اختطف هيلين زوجة مينلاوس الاغريق وبذلك مهد الطريق الى حرب الاغريق ضد الطرواديين : المترجم) .

ولم يبق سوى هذه الدراما الغريبة التي تعرض فيلوكتيتيس في المنفى ـ وهي دراما لا تزودنا مطلقاً بما نتوقعه اعتيادياً من المأساة الاغريقية لانها لا تصل الى كارثة ولانها تكاد تشبه فكرتنا الحديثة بشأن الكوميديا (على الرغم من ان سجل المسرحيات المفقودة التي الفها صوفوكليس يكشف لنا ان صوفوكليس لابد كتب مسرحيات اخرى من طرازها) وتعتمد اهميتها وطرافتها على التفاعل الكامن في الشخصيات وعلى الصراع السايكولوجي المتدرج اعتماداً يكاد يكون مماثلاً لمسرحية عدو البشر لموليير . ومسرحية فيلوكتيتيس تضع نفسها ايضاً في طبقة هي اشد خصوصية واقل اجتذاباً لعموم الناس مما ذكرنا لانها (وان كان هذا ايضاً سمة ليست نادرة لدى صوفوكليس) لم تجعل الصراع يجري بين الرجل والمرأة . ولا هي تضع امامنا مشهد الفرد في صراعه مع جماعته الاجتماعية ـ وهذا الصراع قد يكون مؤثراً للغاية ـ ومثل هذا ما نجده في مسرحيات تخلو من الاهتمام بالجانب النسائي مثل كوريولانوس لشكسبير ومسرحية

عدو الشعب لابسن . وليس الصراع في مسرحية صوفوكليس صراعاً بين اثنين ، كما تكون غالبية الصراعات الدرامية ـ بحيث ان عواطفنا تصعد وتهبط بين الشخصين المتقابلين او الجماعتين المتضادتين : فعلى الرغم من ان فيلوكتيتيس واوديسيوس يصطرعان من اجل حيازة ولاء نيوبتوليموس فان هذا الاخير نفسه يخرج بوضوح اكثر فاكثر كممثل لوجهة نظر مستقلة ، وهكذا يصير التضاد قضية ثلاثية الاطراف مما يجعل متطلبات تعاطفنا اشد تعقيداً .

لقد وجد مسرحي فرنسي من القرن السابع عشر هو شاتوبرون (غير شاتوبريان) ان الموضوع بعيد عن التصديق بحيث انه ، في محاولته اختراع تكييف لها يكون مقبولاً لذوق عصره قد زود فيلوكتيتيس بأبنة دعاها صوفي يقع نيوبتوليومي في غرامها وبهذا يعود بالدراما الى الصيغة الخالدة المعتمد عليها وهي صيغة روميو وجوليت وصيغة المشرف الذي يحب ابنة صاحب المعمل . ولو اننا بحثنا عن تأثير هذه المسرحية على الادب منذ عصر النهضة فسوف نجد سجلاً فقيراً جداً . فهناك فصل في كتاب تلماك لفينيلون ومناقشة في كتاب اللاوقون تأليف ليسنغ وسونيت شعرية كتبها وردزورث ومسرحية صغيرة الفها اندريه جيد وتكييف لمسرحية صوفوكليس قام به جون جاي تشابمان هذا كل ما يمكن ان يحث على الامتاع على قدر علمي .

ومع هذا فان هذه المسرحية ذاتها ماتعة اعظم الامتاع ، كما شعر بعض هؤلاء الكتاب ، وهي بالتأكيد واحدة من مآسي صوفوكليس الفنية الكبرى . واذا وقعنا عليها في اثناء قراءة لصوفوكليس من غير ان نكون قد سمعنا باطراء لها ، فسوف ندهش من جراء انسحارنا بها وتحريكها لنا ـ اذ نجد انفسنا في حضرة شيء اقل غلظة بكثير في لطافاتها من الكوميديا الحديثة ذات الزوايا الثلاث مثل كانديدا او البارسية او الولاء الرجولي المكبوح في قصة لارنست همنجواي . فلها مع تلك بعض المشابهة . ان الامر كما لو ان هؤلاء الرجال في جزيرة متوحدة قد مكن صوفوكليس العالي التطور من ان يبتعد اكثر فأكثر عن اطار الاساطير القديمة التي ينبغي له ان يعتمد عليها والتي تبدو بربرياتها وشذوذها ولا معقولياتها ، على الرغم من معالجته لها معالجة مفعمة بالذوق والواقعية ، تبدو احياناً نشازاً مثلما تكون نشازاً في حوار لافلاطون . فالناس الذين في مسرحية فيكولتيتيس يبدون لنا اشد الفة مما يبدون لنا في غالبية المآسي الاغريقية[1] . وبذلك تتشح تلك الاساطير في عيوننا بمعنى اشد حميمية . يظل فيلوكتيتيس في اذهاننا وجرحه الذي لا يشفى وقوسه الذي لا يقهر يعودون الينا بالحاح خاص . ولكن ما الذي يعنونه ؟ كيف تسنى لصوفوكليس ان يجعلنا نقبل بهم هذا القبول الطبيعي تماماً . لماذا ندخل نحن من غير تعثر في وضع اناس منشغلين بلدغة افعى تدوم الى الابد وسلاح لا يمكن ان يخفق ؟

لننظر قبل كل شيء في التحوير الخاص الذي يبدو ان صوفوكليس اعطاه لهذه الاسطورة كما جاءت اليه من الملاحم القديمة والمسرحيين الذين استخدموها قبله .

الخطوط العريضة الرئيسة لهذه الحكاية هي كما يلي : لقد اعطى ابولو قوساً لنصف الاله هيراكليس (هرقل) وهذا القوس لا يخطئ هدفه ابداً . وعندما تسمم هرقل بثوب ديانيرا فقد جعل نفسه يحرق على جبل اويتا واقنع فيلوكتيتيس ان يشعل له المحرقة واثابه عن عمله ذاك بأن منحه هذا السلاح . وهكذا تسلح فيلوكتيتيس بهذا السلاح الهائل عندما توجه لحرب طروادة مع اغاممنون ومينلاوس ولكنهم وهم في طريقهم وجب عليهم ان يتوقفوا في جزيرة كريسه الصغيرة ليقدموا الضحايا لالهتها . وكان فيلوكتيتيس اول المتقدمين نحو المعبد فلدغته افعى في قدمه . وصار فساد الجرح شديداً شدة غريبة وجعلت تأوهات فيلوكتيتيس من المستحيل القيام بالتضحية وكانت ستفسد بفعل الاصوات التي لا تبشر بخير والصادرة عن الملدوغ ، واخذت العضة تتقيح مصدرة نتناً فظيعاً بحيث ان اصحابه لم يستطيعوا احتمال وجوده بالقرب منهم . فنقلوه الى ليمنوس وهي جزيرة مجاورة اوسع من كريسه واكثر سكاناً وابحروا الى طروادة مبتعدين من دونه .

بقي فيلوكتيتيس هناك عشر سنوات . والجرح الغامض لم يبرأ ابداً . في الوقت نفسه كان الاغريق وهم في شدة من امرهم تلقاء طروادة بعد وفاة اخيل واجاكس وبعد ان اربكهم اعتراف كاهنهم بأنه لم يعد قادراً على ابداء النصح لهم وارشادهم بعد الان ، قد اختطفوا عراف الطرواديين وارغموه .

على ان يكشف لهم فقال انهم لن يستطيعوا كسب الحرب ابدا الا اذا ارسلوا الى نيوبتوليموس ابن اخيل واعطوه اسلحة ابيه والا اذا جاءوا بفيلوكتيتيس وقوسه .

وتم القيام بكل من هذين الامرين . وقد شفي فيلوكتيتيس في طروادة من قبل ابن الطبيب اسكليبوس فحارب باريس في معركة منفردة وقتله . وصار فيلوكتيتيس ونيوبتوليموس البطلين في الاستيلاء على طروادة .

كتب كل من اسخيلوس ويوريبديس مسرحيات على هذا الموضوع بزمن طويل قبل ان يفعل صوفوكليس ذلك ونحن نعرف شيئاً عنها اذ قورنت معالجة الدراميين الثلاثة المختلفين هؤلاء فيا كتبه عنهم ديون خريزوستوم وهو بلاغي من القرن الاول الميلادي . وكل من هاتين النسختين السابقتين لصوفوكليس يبدو انها معنية بالدرجة الاولى بعلاقة فيلوكتيتيس مع نجاح الحملة الاغريقية . وكل هذه المسرحيات الثلاث تعالج الحكاية ذاتها : وهي زيارة اوديسيوس (عوليس) الى جزيرة ليمنوس ابتغاء الحصول على القوس ، وكلها تعرض اوديسيوس (عوليس) مكروهاً كراهية خاصة من قبل فيلوكتيتيس (لانه كان واحداً من اولئك المسؤولين عن تركه في الجزيرة) واضطراره للجوء الى الخديعة . ولكن يبدو ان التوكيد في معالجة صوفوكليس للموضوع اختلفت اختلافاً جوهرياً عن معالجة الدراميين الآخرين اللذين سبقاه . في دراما ايسخيلوس يقال لنا ان اوديسيوس (عوليس) لم يتعرفه فيلوكتيتيس ويبدو انه سرق القوس لا غير . ولدى يوريبيديس فقد تنكر عوليس بواسطة الالهة اثينا تنكراً جعله شبيهاً برجل آخر وقد ادعى ان الاغريق ظلموه مثلما ظلموا فيلوكتيتيس . وكان عليه ان يتنافس مع وفد طروادي ارسل لكي يحصل على القوس ليكون في جانبهم هم والذين وصلوا في الوقت الذي وصل فيه هو الى الجزيرة . ثن اننا لا نعلم بالضبط ما حدث . ولكن ديون خريسوستوم يعتبر هذه المسرحية التي كتبها يوريبيديس «تحفة رائعة في ميدان الخطابة والالقاء» و «نموذجاً من نماذج النقاش البارع» ويعتقد الكاتب جيب ان اوديسيوس ربما كسب المباراة بفعل مناشدته لوطنية فيلوكتيتيس واستغاثته بها ولما كان اوديسيوس «عوليس» قد ادعى بأن الاغريق اوقعوا عليه ظلماً فقد استطاع ان يستشهد بسلوكه هو في خنقه لحنقه الشخصي من اجل انقاذ الشرف الاغريقي . فالثيمة الاخلاقية كما عبر عنها على هذا النحو كل من اسخيلوس ويوريبيديس معاً كان يمكن ببساطة ان تكون ، مثل ثيمة غضب اخيل . هي الصراع بين عواطف فرد ما ـ وهو في هذه الحالة فرد يعاني من اذى حقيقي ـ وبين متطلبات الواجب تجاه قضية عامة مشتركة .

هذا الصراع يظهر ايضاً لدى صوفوكليس ولكنه يتخذ شكلاً متفرداً خاصاً به . فصوفوكليس ، في المسرحيات التي لدينا منه ، يُظهر نفسه ناجحاً نجاحاً خاصاً مع الناس الذين تسممت طباعهم بفعل عداوات ضيقة متعصبة . وحتى اذا تساهلنا مع اتجاه الابطال اليونانيين ، سواء في الاسطورة ام في التاريخ ، نحو اطلاق العنان لنوبات غضب تكاد تكون طفلية ، فاننا نظل نشعر من جانب صوفوكليس بنوعٍ من وجهة نظر معينة ، بشكل ما من التعاطف المخصوص تجاه هذه الحالات . مثل هؤلاء الناس ـ كاليكترا واوديب الشيخ المغيظ الشعور ـ يعانون بقدر ما يكرهون : وانه بسبب معاناتهم فهم يكرهون . هم يرعبون المشاعر ولكنهم في الوقت نفسه يوقظون مشاعر العطف . وفيلوكتيتيس (كما جاء لدى صوفوكليس) هو واحد آخر من هؤلاء : اذ هو رجل متسلطة عليه فكرة التظلم وهي في حالته ينبغي عليه ان يظل متذكراً اياها بفعل مرض جسدي يقطع الاوصال ، وبالنسبة لصوفوكليس فان المه وكراهيته رفعة وتشويقاً . وكما لم يكن واضحاً مطلقاً لدى صوفوكليس في قضية انطيغونا ضد كليون ان وجهة النظر الرسمية لكليون ، ممثلا مصالح جماعته المنتصرة ، هي التي يكون لها الكلمة الاخيرة تجاه انطيغونا : تلك الفتاة التي اثار غضبها ظلم شخصي ، فكذلك لا يكون واضحاً ابداً لديه ان اخلاقية اوديسيوس الذي يكذب ويسرق من اجل الوطن تستحق بالضرورة ان تسود على حقد فيلوكتيتيس الجريح .

ومساهمة صوفوكليس في هذه الحكاية هي في اضافته شخصاً ثالثاً اليها يتعاطف مع فيلوكتيتيس . وهذه الشخصية الجديدة هي نيوبتوليموس ابن اخيل الشاب الذي هو مع فيلوكتيتيس لا غنى عنه من اجل انتصار الاغريق والذي استدعي الى طروادة منذ زمن قصير جداً . وقد كان من شأن اوديسيوس ان جاء به

ر حريرة ليمنوس لكي يخدع فيلوكتيتيس ويحمله على ظهر
سفينة .

تفتح المسرحية بمشهد بين اوديسيوس والفتى نيوبتوليموس
حيث يشرح الاول الغرض من رحلتها . وسوف يظل
اوديسيوس مختفياً لكيلا يتعرفه فيلوكتيتيس اما نيوبتوليموس
فسوف يذهب الى الكهف حيث يعيش فيلوكتيتيس ويحظى بثقته
د يدعي ان الاغريق قد سرقوا منه دروع ابيه لكي يكون هو
جفاً مظلماً ضد الاغريق . والفتى في براءته وصراحته يعترض
حين يقال له ماذا سيكون دوره ولكن اوديسيوس يقنعه بتذكيره
تهم لن يستطيعوا الاستيلاء على طروادة الا من خلال طاعته
ولنهم فور استيلائهم على طروادة فسوف يمجدونه لشجاعته
وحكته . فاوديسيوس يؤكد للفتى قائلاً «ما ان ننتصر حتى
تسلك نفوسنا سلوكاً نزيهاً لا شائبة فيه . ولكن من اجل يوم
قصير واحد من الغش اسمح لي ان اوجهك وارشدك لما ينبغي
ان تفعله ـ ثم بعد ذلك ستعرف لدى الناس بأنك اعظمهم
استقامة» وهذا الطراز من الاقناع الذي اتخذه اوديسيوس نوع
جعلته سياسة عصرنا مألوفاً جداً عندنا . ويتساءل نيوبتوليموس
«اليس من الدناءة اذن ان يقول المرء الاكاذيب ؟» فيجيبه
اوديسيوس «ليس عندما يجلب الكذب خلاصاً لنا» .

يمضي نيوبتوليموس ليتحدث الى فيلوكتيتيس ويجده في الكهف
البائس ـ وهو يوصف من قبل صوفوكليس بواقعيته المميزة
له : فهناك فراش من الاوراق والاناء الخشبي الغليظ
واللفافات القذرة التي تجف تحت الشمس ـ اذ كان يحيا في
الحرق مدة عشر سنوات ، خارجاً بين الحين والحين وهو يعرج
لكي يرمي بالقوس طيوراً وحشية ويحصل لنفسه على طعام
وماء . ويستمع الفتى الى القصة المروعة ، قصة هجر الاغريق
لفيلوكتيتيس ويصغي الى حنقه وسخطه . ويتوسل الرجل المحطم
الى نيوبتوليموس ان يأخذه ويعود به الى ارض وطنه والفتى يظهر
له انه موافق . (هنا وفي الاماكن الاخرى لا اقوم الا بتقريب
المشاهد وتكبيرها تلسكوبيا وتبسيط االتطور الذي هو اكثر مما
ذكرت تعقيداً) ولكنهم وهم يغادرون متجهين نحو السفينة اذا
بقرحة فيلوكتيتيس التي في قدمه شرعت ترج جسده ارتجاجاً
عظيماً ذلك تهيؤاً لاحد انفجاراتها الدورية . فقال المريض «انها
بين حين وحين كما لو انها شبعت من تجوالها بعيداً عني» وفي
لحظة مدد فوق الارض وهو يتلوى تحت دمع عذاب كريه متوسلاً
الى الفتى ان يبتر قدمه . ثم انه يعطى نيوبتوليموس القوس قائلاً
له انه يعتني بها حتى تنتهي النوبة . ولكن تشنجاً ثانياً اسوأ من
الاول قد ادى به الى ان يتوسل بالصبي ان يلقيه في جوف
بركان الجزيرة ليمنوس : وهو نفسه كما يقول قد اشعل النار التي
اتت على هرقل المعذب وحصل مقابل عمله ذاك على هذه
السلاح وهو الان يسلمه الى نيوبتوليموس . ويخف الالم قليلاً ،
فيقول فيلوكتيتيس «انه يأتي ويروح» ثم انه يتضرع الى الفتى ان
لا يتركه فيقول الفتى «لا تقلق بهذا الشأن فسوف نبقى» فيجيبه
«لن ادعك حتى ان تقسم على ذلك يا ولدي» فيقول الفتى «لن
يكون صواباً ان اتركك» (وبطبيعة الحال لن يكون صواباً حتى
من وجهة نظر الاغريق .) فيتصافحان على هذا الامر ، وتحدث
ارتجافة ثالثة تجعل ذلك الاعرج يتلوى . وقد طلب الآن الى
نيوبتوليموس ان يحمله الى الكهف ، ولكنه ينسحب من مسكته
ويصارع . واخيراً تنفجر الدملة ويأخذ الدم الاسود في
التدفق ، وفيلوكتيتيس اذ يكون مغمياً عليه ومتعرقاً يشرع في
النوم .

اما الملاحون الذين جاءوا مع نيوبتوليموس فانهم يستحثونه
على اخذ القوس والهرب به . فيجيبهم الفتى «كلا . انه لا
يستطيع ان يسمعنا ولكنني واثق من انه لن يكون كافياً لنا ان
نستولي على القوس من دونه هو . انه هو الذي ينبغي ان ينال
المجد ، وهو الذي قالت لنا الآلهة ان نأتي به» .

وبينما كانوا يتناقشون استيقظ فيلوكتيتيس وشكر الفتى
شكراً عاطفياً «لم يكن اغاممنون ولا مينيلاوس صبورين هذا
الصبر ولا مخلصين هذا الاخلاص» ولكن عليهم الان ان
يوصلوه الى السفينة وعلى الفتى ان يجعله غير مخدوع بالامر
ويتحمل ملاماته المريرة . قال نيوبتوليموس «سيحملك الرجال الى
داخل السفينة» فأجاب فيلوكتيتيس «لا تزعجهم : ساعدني على
الوقوف فحسب . سيكون كريهاً لهم جداً ان يأخذوني ويمشوا بي
كل هذا الطريق الى السفينة» كانت رائحة الصديد النتنة تبعث
على المرض . اخذ الفتى يتردد وقد رأى الرجل الآخر انه في
ريبة بشأن امر ما . فقال «هل تغلب عليك الاشمئزاز من مرضي

تغلباً يجعلك لا ترى انك مرضى ان تأخذني معكم

وبينما كانوا يتناقشون استيقظ فيلوكتيتيس وشكر الفتى شكراً عاطفياً «لم يكن اغامنون ولا مينيلاوس صبورين هذا الصبر ولا مخلصين هذا الاخلاص» ولكن عليهم الان ان يوصلوه الى السفينة وعلى الفتى ان يجعله غير مخدوع بالامر ويتحمل ملاماته المريرة . قال نيوبتوليوس «سيحملك الرجال الى داخل السفينة» فأجاب فيلوكتيتيس «لا تزعجهم : ساعدني على الوقوف فحسب . سيكون كريهاً لهم جداً ان يأخذوني ويمشوا بي كل هذا الطريق الى السفينة» كانت رائحة الصديد النتنة تبعث على المرض . اخذ الفتى يتردد وقد رأى الرجل الآخر انه في ريبة بشأن امر ما . فقال «هل تغلب عليك الاشمئزاز من مرضي تغلباً يجعلك لا ترى انك مستطيع ان تأخذني معكم على السفينة ؟»

الجواب هو واحد من اشد الكلمات المؤثرة السريعة الموجزة التي كتبها صوفوكليس وقد جعلت الموقف جلياً لاول مرة «كل شيء يصير باعثاً على الاشمئزاز حينما تكون كاذباً تجاه طبيعتك ذاتها وتسلك بطريقة لا تليق» .

ويعترف بنواياه الحقيقية ، فيحدث مشهد مؤلم . يستنكر فيلوكتيتيس الفتى بكلمات تكون ملائمة لاديسيوس ، ويرى نفسه وقد سرق منه القوس وهجر كي يموت جوعاً على الجزيرة . فجزع الفتى جزعاً عميقاً وقال في نفسه «لماذا تركت سكيروس ؟» ثم توجه الى الاخرين وقال «ماذا سأفعل ايها الرفاق» .

في هذه اللحظة يخرج اوديسيوس من مكان اختفائه وكان قد استمع لما قال . وبلسعة من الشتائم ضد نيوبتوليوس امره ان يسلمه السلاح . فالتهبت روح الفتى : وحينما استنجد اوديسيوس بارادة الالهة قال له انه يحط من قدر الالهة حين يقول لها اكاذيبه هو ويلتفت فيلوكتيتيس الى اوديسيوس ويوجه له سباباً لا يمكن الا ان يحدث اثره في نفس نيوبتوليوس الكريمة : لماذا جاءوا اليه الآن ؟ هذا ما سأل . اما يزال هو كريهاً وفألاً سيئاً كما كان حينما جعلوه منفياً من قبل ؟ لقد جاءوا عائدين اليه ليأخذوه لان الآلهة اخبرتهم بان من الواجب عليهم ان يفعلوا .

اما الفتى فهو الآن يتحدى معلمه اوديسيوس ويأخذ مكانه الى جانب فيلوكتيتيس . واوديسيوس يهدده : فاذا ما اصر على موقفه فسوف يجعل الجيش الاغريقي برمته ضده وسوف يتولون امر معاقبته على خيانته . فيعلن نيوبتوليوس عن نيته في اخذ فيلوكتيتيس الى الوطن ويعيد اليه قوسه . يحاول اوديسيوس ان يتدخل ولكن فيلوكتيتيس اخذ القوس وصوب سهماً نحوه . ولكن نيوبتوليوس يمسك بيده ويمنعه . اما اوديسيوس الذي هو حذر على الدوام فقد اخذ ينسحب انسحاباً هادئاً .

والآن يحاول الفتى ان يقنع الرجل الغاضب بأن عليه مع ذلك ان يقوم بانقاذ الاغريق . «لقد برهنت على حسن نيتي . فانت تعرف انني لن اقوم بارغامك قسراً . فلماذا تكون فاسد الرأي ؟ عندما تبلونا الالهة بالالام فيتعين علينا ان نتحمل كربنا ولكن هل يجب على الناس ان يشفقوا على رجل يعاني بسبب اختياره هو ؟ الافعى التي لدغتك كانت من عند الالهة ، وقد كانت تحرس معبد الالهة ، واقسم لك بزيوس ان ابناء اسكليبيوس سيشفونك لو انك تدعنا نأخذك الى طروادة» .

وفيلوكتيتيس الذي لا يصدق بما قال يرفض الذهاب . «مادمت قد اعطيتني كلمتك ، خذني الى الوطن ثانية» . «سيهجم الاغريق علي ويدمرونني» «سوف ادافع عنك» «كيف تستطيع ؟» «بقوسي هذه» فيضطر نيوبتوليوس ان يوافق .

ولكن هرقل يظهر الآن على حين غرة من طيات السماء ويعلن لفيلوكتيتيس ان الفتى صادق وان من الصواب ان يذهب الى طروادة . وهو وابن اخيل سيقفان معاً مثل الاسود وسوف ينتصران نصراً مجيداً ـ والتدخل الرباني هنا قد يشكل بطبيعة الحال تغييراً في المشاعر التي اعتملت في صدر فيلوكتيتيس نتيجة عثوره على رجل يتعرف الظلم الذي حاق به والذي يكون مستعداً للدفاع عن قضيته متحدياً كل القوى الاغريقية . ان حامية هرقل الذي كان نفسه قد أنجز مآثر كريمة عديدة يؤكد تأثيره على وريثه . وعليه فان الكراهية الطويلة الامد يتم طردها في النهاية .

في نطق شاعري بديع ينهي صوفوكليس المسرحية : يودع فيلوكتيتيس الكهف حيث استلق فيه خلال ليال لا تحصى يستمع الى الامواج ذات الصوت العميق وهي تتكسر على اليابسة ويبلله المطر والرشيش المنطلق الى داخل الكهف جراء

عوصف الشتاء .

يمكننا ان نخمن عدداً من الدوافع الكامنة وراء كتابة مسرحية فيلوكتيتيس . لقد عرضت المسرحية في سنة 409 قبل الميلاد وذلك عندما كان صوفوكليس لابد قد وصل السابعة والثمانين من عمره اذا صدقنا ما يؤثر عن طوال عمره ؟ ويفترض ان هذه المسرحية تلتها مسرحية اوديب في كولونوس التي يضعون لها تاريخاً هو 405 او 406 . والمسرحية الاخيرة تعالج الشيخوخة معالجة مباشرة ، ولكنه يتضح ان مسرحية فيلوكتيتيس تتكهن بهذه الثيمة ، اي ثيمة الشيخوخة ، ولكن بشكل آخر . ففيلوكتيتيس مثل اوديب المحكوم عليه بالتحريم والخروج على القانون ، وذلك انه هو ايضاً قد افتقر واذل وهجر من قبل جماعته وابهظته المصاعب والاحزان . انه ملعون ذلك ان قرحة فيلوكتيتيس معادلة للخطايا المنكرة التي ارتكبها اوديب ، خطايا قتل الاب والاتصال بالمحارم معاً ، وهي ما جعلت هذا الحاكم منبوذاً . ومع هذا فانهما كليهما شخصان مقدسان حازا قوى تفوق قوى البشر ومقدر لهما ان يتطهرا من المهما . وهناك مقطع واحد من المسرحية الاسبق يتكرر على نحو ملفت للنظر في المسرحية التالية . ان فكرة الارض اليابسة التي تضرب عليها الامواج والرجل المريض وهو مستلق في كهفه معرضاً للريح والمطر هذه الفكرة تظهر في مسرحية اوديب في كولونا (وكولونا هي المكان الاصلي لصوفوكليس) وهي تظهر هناك حاملة قيمة اخلاقية مجازية . وهكذا تهجم احزان الشيخوخة على اوديب . وهذه هي الابيات : -

«هذا الرجل مثلي انا
«صدمته الايام الشريرة
«كما تصدم العواصف الجبارة سواحل الشمال
«في اثناء الشتاء يأتي بعضها من الغرب حيث تنحدر الشمس
«ويأتي بعضها من الشرق حيث تصعد
«ويأتي بعضها من الوسط حيث ترسل الشمس اشعتها في النهار
«ويأتي بعضها من جبال الشمال حيث يقيم الليل»

ولكن اوديب يبقى محتملاً مثلما ظل فيلوكتيتيس محتملاً وهو بين فكي البرد والظلام والرياح المعولة والامواج المتكسرة على الشاطىء : واوديب الشيخ الاعمى هنا يمثل في شخصه رأس الارض اليابسة التي تقف لتلقي عواصف البحر .

لنا ان نتذكر حكاية شائعة جداً حول مبتكر هاتين الشخصيتين . فقد قيل ان احد ابناء صوفوكليس اتى به الى المحكمة وهو في سنه المتقدمة شاكياً من انه لم يعد قادراً بعد الان على ادارة ممتلكاته . ويقال ان الشاعر .. الشيخ القى مقطعاً من المسرحية التي كان يكتبها : في هذا المقطع تقوم الجوقة بالثناء على كولونا بما فيها من البلابل الشادية نقية الصوت ونباتاتها المتسلقة المعتمة كلون النبيذ وزعفرانها المتوهج ذهبياً واوراد النرجس المنقوعة بالندى وحيث جدول سيرفيزوس الرقراق الصافي يتهادى في السهل العريض والزيتون بأوراقه الرمادية ينمو من ذاته تحت بصر اثينا ذات العينين الرماديتين ـ كولونا المتألقة منشئة الخيول والملاحين الذين يقودهم النيريديون . وقد عرض المشهد على المسرح وتقول الحكاية ان صوفوكليس اعلن آنذاك قائلاً :

«اذا كنت صوفوكليس فلست اذن عاجز العقل واذا كنت عاجز العقل فلست اذن صوفوكليس .» وعلى اية حال فان الحكاية تفيد بأن اعضاء المحكمة ، وهي مشكلة من رفاقه واصحابه ، شرعوا يصفقون واطلقوا سراح الشاعر ووبخوا الابن المشتكي ، فالابطال في مسرحيات صوفوكليس المتأخرة ما يزالون اشخاصاً ذوي فضيلة مبهمة يتعين على رفاقهم والمحيطين بهم ان يحترموهم صاغرين .

هناك ايضاً احتمال بل حتى امكانية قوية بأن صوفوكليس اراد لفيلوكتيتيس ان يتحد في الهوية مع السيبياديس . فهذا الفرد الذكي الفريد ، وهو واحد من عظماء القادة العسكريين الاثينيين ، قد اتهم من قبل خصومه السياسيين بأنه خرب تماثيل هرمز المقدسة وسخر من الاسرار الاليوسية فدعي للوقوف امام المحكمة في اثينا بينما كان في حملته ضد صقلية . ولهذا فقد انضم على الفور الى جانب الاسبارطيين (اعداء اثينا) مبتدئاً بهذه المهنة الوقحة وهي استبدال الولاءات التي انتهت بعودته الى

الجانب الاثيني . في لحظة من لحظات الخطر العظيم اخذ جانباً من الاسطول الاثيني وهزم الاسبارطيين في معركتين حدثتا في سنة 411 و 410 قبل الميلاد ، وبهذا ابعدهم خارج الجهة الشرقية من بحر ايجة ومكن الاثينيين من السيطرة على هيليسبونت . وقد عرضت مسرحية فيلوكتيتيس في سنة 409 حينما كان الاثينيون راغبين الآن في عودته ومستعدين لالغاء التهم الموجهة ضده واستعادته للمواطنة بينهم . فالسيبياديس كان نموذجاً مدهشاً من الشخصية السيئة التي لا يستطاع الاستغناء عنها . ويقول بلوتارك ان ارسيطوفان (الشاعر المسرحي اليوناني الكوميدي) يصف وصفاً جيداً الشعور الاثيني بشأن السيبياديس حينما كتب يقول «انهم يفتقدونه ويكرهونه ويتوقون الى استعادته اليهم» ومرض فيلوكتيتيس قد يكون تشخيصاً لعيوب السيبياديس الاخلاقية : طبيعته غير المنضبطة واللامبالية بشيء التي هي ، حتى اذا بدا انه بريء من التهم الموجهة اليه ، قد منحته شيئاً من المصداقية . ولا بد ان بدا للاثينيين ايضاً بعد انتصارات ابيدوس وسيزيكوس كما لو انه يمتلك قوساً لا يقهر . ويخبرنا بلوتارك ان الرجال الذين خدموا تحت إمرته في الاستيلاء على سيزيكوس نظروا ، فعلاً ، الى انفسهم على انهم لا يغلبون (بضم الياء) فرفضوا ان يشتركوا في مخيمات الجنود الآخرين الذين حاربوا في معارك اقل نجاحاً من تلك المعركة .

ومع هذا فان وراء كل من صورة الشيخوخة والخط المتصل بالسيبياديس يشعر المرء في مسرحية فيلوكتيتيس بفكرة عمومية وجوهرية : انها مفهوم القوة المتفوقة بوصفها لا تنفصم عن فكرة انعدام القدرة .

ذلك ان تفوق فيلوكتيتيس لا يكمن في القوس المسحورة فحسب . حينما اجاب الناقد الالماني ليسينغ الكاتب الالماني الآخر فينكلمان الذي اشار الى اعرج صوفوكليس هذا كما لو انه كان مثالا على الفكرة المتوارثة بشأن الجالدة الكلاسيكية السلبية قال (اي ليسنغ) ان فيلوكتيتيس ، وهو ابعد ما يكون عن السلبية ، يصير ضعيف المعنويات كل الضعف حين تنتابه احدى النوبات ومع ذلك فان هذا لا يحدث سوى الارتفاع باعجابنا بكبريائه الذي يمنعه من الهرب على حساب اولئك الذين هجروه . ويقول المعترضون «نحن نحتقر كل رجل يخرج الالم منه صرخة . نعم ولكن ليس ذلك على الدوام ، وليس للمرة الاولى ، وليس عندما نرى المتألم يشد على كل عصب فيه لخنق التعبير عن ألمه ، وليس اذا عرفناه في غير هذا الموضوع على انه رجل ثابت الجنان ، واقل من ذلك اذا شاهدنا دلائل ثباته في إبان معاناياته ذاتها ولاحظنا انه على الرغم من ان الألم استخرج منه صرخة فهو لم يستخرج أي شيء آخر منه بل على العكس من ذلك نجده يذعن الى اطالة المه ولا يتنازل عن جزء صغير من عزمه وتصميمه ، حتى اذا كان مثل هذا التنازل يعده بانهاء شقائه .»

بالنسبة لاندريه جيد في مسرحيته فيلوكتيتيس نجد عناد المريض المنعزل يتخذ طابعاً يقرب من ان يكون صوفياً . فببقائه في حياته المتوحدة الجافة المعتمة الجفاف يكسب فيلوكتيتيس جيد حب نيوبتوليموس الاكثر طفولية وحتى ان اوديسيوس الذي هو عند جيد اقل صلابة وعنفاً يصير مرغماً على ابداء احترامه تجاه فيلوكتيتيس . فهو يمارس نوعاً من الفضيلة هي ليست اسمى من فضيلة اوديسيوس فحسب ، بما لديه من طاعة لمتطلبات المجموع ولكن فضيلته التي يمارسها اسمى من فضيلة نيوبتوليموس الذي ينسى التزاماته الوطنية بسبب التعلق الشخصي ، هناك شيء فوق الآلهة ، يقول فيلوكتيتيس حسبما صوره جيد ، وانها لفضيلة ان يكرس المرء نفسه له . ولكن ماهو هذا الشيء ؟ هذا ما يتساءل عنه نيوبتوليموس . فيجيبه فيلوكتيتيس «لست ادري . ربما هو ذات المرء .» ويخبرهم قائلاً «لقد تعلمت ان اعبر عن نفسي تعبيراً افضل ما ان صرت بعيداً عن الناس . فبين الصيد والنوم اشغل نفسي بالتفكير . وافكاري اتخذت ، منذ ان صرت وحدي بحيث ما من شيء حتى ولا الالم يمكن ان يزعجها ، مساراً دقيقاً خفياً يكون احياناً من الصعب علي انا ان اتابعها فيه . لقد اصبحت عارفاً معرفة اعظم باسرار الحياة مما كشف لي اساتذتي عنه على الاطلاق . واخذت اتلو حكاية معاناياتي واذا ما كانت العبارة جميلة جداً فقد كنت ارتاح كثيراً ، بل انني في بعض الاحيان انسى حزني بفضل نطقي له . وصرت افهم ان الكلمات من المحتم ان تكون اكثر جمالاً منذ اللحظة التي لا تعود فيها مرتبة ترتيباً هو استجابة لمتطلبات الآخرين ...» ففيلوكتيتيس جيد هو في حقيقة الامر رجل ادب : وهو في

الوقت نفسه اخلاقي وفنان تصير عبقريته انق واعمق بالتناسب مع وحدته وخروجه من القيود . وفي النهاية نراه يدع الدخلاء يسرقون القوس بعد ان يتأكد بنفسه ان نيوبتوليوس قادر على التصرف بها ، ثم يستلقي فيلوكتيتيس في اطمئنان سعيد وقد استقر لديه احساس بالارتياح العظيم لان الناس لن يسعوا بعد الان الى البحث عنه .

مع جيد نصل قريباً من معنى آخر ايضاً ، وهو معنى لم يقم حتى جيد نفسه بتطويره ولكنه لابد ان يحدث لدى القارىء الحديث : وهذا المعنى هو فكرة العبقرية والمرض ، وهما مثل القوة والبتر ، قد يكونان متواشجين معاً تواشجاً لا انفصام فيه . ومما له دلالته ان الكاتبين الوحيدين في زماننا اللذين اهتما اهتماماً مخصوصاً بشخصية فيلوكتيتيس ـ وهما اندريه جيد وجون جاي تشابمان ـ هما شخصان ليسا مثل بطل المسرحية فحسب اذ وقفا على زاوية معينة من اخلاقيات المجتمع ودافعا عن موقفهما بعناد واصرار ، ولكنهما ايضاً عانيا من الاضطرابات النفسانية التي جعلتهما ، في حالة جيد ، منظوراً اليه نظرة كريهة وفي حالة تشابمان عسيراً عسراً لا نهاية له . ولعله ليس من قبيل الصدف ان تشارلز لامب ، مع تجربته بشأن جنون اخته ، قد اختار في مقالته «الناقِه» (من النقاهة) شخصية فيلوكتيتيس كرمز «للحياة العصبية» هو بالذات .

ثم علينا ، كما اعتقد ، حتى ان نمنح صوفوكليس بعض لاستبصار في السايكولوجية المرضية (بفتح الميم والراء) . فالثيمات المأساوية لكل الدراميين الثلاثة العظام ـ الجنون والقتل والعلاقة مع المحارم ـ قد تبدو لنا ثيمات مريضة الى حد كاف . والبطل الذي يعاني من جرح لا يشفى قد كان موضوعاً مطروقاً طرقاً كثيراً في الاسطورة وهو ليس مقصوراً على اسطورة فيلوكتيتيس : فقد كانت هناك ايضاً حكاية تيليفوس الذي كان جريحاً ايضاً وكان بدوره لا يمكن الاستغناء عنه ، وقد كتب عنه كل من صوفوكليس ويوريديز مسرحيات . ولكن هناك اختلافاً بين المعالجة التي يمنحها صوفوكليس لمواضيع الملحمة التقليدية هذه والمعالجات التي يقوم بها الكتاب الآخرون . فاسخيلوس اكثر تديناً وفلسفة ، ويوريبيديز اكثر رومانسية وعاطفية ، . اما صوفوكليس بالمقارنة اليها فهو سريري (من فكرة المعالجة الطبية السريرية) . ويقول الكاتب ارثر بلات الذي كان لديه اهتمام خاص بالجانب العلمي من الكلاسيكيين ان صوفوكليس قد كان مواكباً مواكبةً حريصة لعلم الطب في زمانه . وكان نفسه مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ، وفقاً لما يروى ، بعيادة الطبيب اسليبيوس الذي سيشفي ابنه فيلوكتيتيس : وقد قرأ لوقيان قصيرة كان قد اهداها الى الاله ـ الطبيب ، ويروي بلوتارك ان اسليبيوس كان يقال انه زار بيته . كما يقال ايضاً انه كان في الحقيقة كاهناً لواحدة اخرى من العبادات (بالباء لا بالياء) الطبية . ويتحدث بلات بوجه خاص عن معرفته الطبية وهي ممثلة بالطريقة الطبيعية والدقة التي قدم معها وصفه لعضة فيلوكتيتيس المتقيحة .

ولكن هناك ايضاً لدى صوفوكليس ملاحظة باردة الاعصاب بشأن السلوك الخاص بالانحرافات السايكولوجية . فجنون اجاكس جنون حقيقي وهو يشفى منه لكي يشعر بالرعب مما كان قد فعله . وليس من غير سبب جيد ان فرويد وضع صوفوكليس موضع الواهب للاسم حينما اطلق هو اسم عقدة اوديب ـ ذلك ان صوفوكليس لم يقم فقط بجعل الاسطورة دراميه ، تلك الاسطورة الكامنة في خرق تابو العلاقة مع المحارم ، ولكنه كشف عن الدافع المقموع وراءه وذلك في الحديث الذي جعل يوكاستا تحاول فيه ان تبعث الاطمئنان لدى اوديب بأن تذكره انه لم يكن من غير الشائع لدى الرجال ان يحلموا بالعلاقة مع محارمهم ـ «وان من لا يهمه هذا الامر كثيراً يمضي في الحياة مضياً هو الاقصى في اليسر .» واولئك الذين يمضون في الحياة بهذا اليسر يقدمهم صوفوكليس مسيطراً سيطرة متينة جداً على ينابيع سلوكهم الشاذ . اليكترا هي ما ندعوه اليوم بالشخصية الشيزوفرينية : فهي المرأة التي تبكي على الوعاء الذي يفترض انه يحوي رماد جثة اخيها ولكنها لا تصير «متكاملة» كما نقول ، مع الغضب الذي يهيىء لقتل امها . وبالتأكيد فان تعصب انطيغونا وهي مثل اليكترا «مثبتة» الفكر على اخيها . يقصد منها ان تكون شاذة ايضاً . وابعاد جيب من نص صوفوكليس للمقطع الذي توضح فيه انطيغونا الاهمية الفريدة للأخ وتلاعبه بالحوار في المشهد الذي تكشف فيه عن لا مبالاتها بشعور الرجل الذي يفترض انها ستتزوجه ، هما بين

غرائب مسالك الدراسات الادبية الفكتورية (اي ذلك الحذف والتلاعب في الحوار .) ـ على الرغم من ان جيب كان يسير على غرار شكوى غوته من ان انطيغونا قد اظهرت من قبل صوفوكليس كأنها تتصرف بدوافع تافهة وامل غوته بأن حديثها حول اخيها قد يكشف في يوم من الايام على انه منحول وكاذب . اما ارسطو فقد استشهد بهذا الحديث الذي الفته انطيغونا على انه مثل بارز على المبدأ الذي مفاده انه اذا حدث اي شيء مخصوص في مسرحية من المسرحيات فان السبب ينبغي ان يوضح من قبل الكاتب الدرامي نفسه . وقد اقر البحاثة جيب ان اعادته لكتابة هذه المقاطع ليس لها مسوغ حقيقي ينطلق من النص ، وفي حالة واحدة يخرق خرقاً مبتذلاً تقاليد الحوار ذي السطر الواحد . وان يقبل المرء بما اجراه من تصليحات على النص ينطوي على افتراض ان ارسطو لم يكن يعرف ما الذي كان عليه النص الاصلي وانه كان غير قادر على نقد النسخة المشوهة . كلا : فانطيغونا تنسى خطيبها وتقتل نفسها من اجل اخيها . اما اختها الخجلى (مثل اخت اليكترا المترددة الخجلى) فانها تمثل وجهة النظر النسائية الاعتيادية . ووجهة نظر انطيغونا غريبة ومخصوصة ، كما يقول ارسطو . (وقد تابع البحث في الدافع الحقيقي لانطيغونا بدقة لا تخطىء البروفسور والتر ار اغارد في «فقه اللغة الكلاسيكي لشهر تموز سنة 1937» .

هؤلاء الناس المجانين او المهووسون الذين رسمهم صوفوكليس يكشفون كلهم عن نوع منحرف من النبل . لقد تحدثت عن سلطة التفكير التي تنبعث من اوديب المحطم . وحتى قساوة انتقام اليكترا حتى تكيف حدة حنانها تجاه اخيها اوريستيس . وهكذا حال الغضب الجنوني الذي يجعل اجاكس يركض فاقد الوعي ونوبة هرقل وهو في ثوب نيسوس : ذلك ان هذه الامور على الرغم من تحويلها لضحاياها تحويلاً مرعباً فانها لا تستطيع ان تحطم فضيلة بطولتهم . فسوف يتسلم اجاكس المسكين المهان ما يستحقه من التمجيد بعد انتحاره وسيقف في مجال تعاطفنا في مركز اعلى من مينيلاوس واغاممنون هذين القائدين المتبلدي الذهن الوحشيين اللذين هما في هذه المسرحية كما هي في مسرحية فيلوكتيتيس يبدوان بكل وضوح انهما لا يحظيان بمحبة صوفوكليس . وهرقل في لحظاته الاخيرة يرجو روحه لكي تسد على شفتيه بالحديد لمنعه من الصراخ ولكي تمضي به نحو واجب تحطيم ذاته كأمر مرغوب فيه .

بعض هذه الامراض جسدية في منشأها وبعضها الآخر سايكولوجية ، ولكنها ترتبط بعضها بالاخرى . فحالة اجاكس تربط الاضطراب السايكولوجي كما نحصل عليه في اليكترا ، على سبيل المثال ، مع الالم الهائل والغضب الذي يتسبب في ان يقتل هرقل البشير «ليخاس» ، وحالة هرقل تربط تسمماً ينجم عنه غضب قتال مع جرح فاسد هو على الرغم من انه يشوه الشخصية فانه لا يجعل الضحية في الحقيقة فاقدة عقلها : جرح فيلوكتيتيس الذي تصل لوعته على شكل انتفاخات مثل تلك التي عاناها هرقل . وكل هذه الحالات تبدو متصلة اتصالاً حميماً فيما بينها

لقد كان من سوء حظ صوفوكليس ان يظهر في التقاليد الاكاديمية على انه نموذج لتلك الصفات من البرودة وضبط النفس التي تعتبرها هذه التقاليد صفات كلاسيكية . واولئك الذين لم يقرأوه مطلقاً ـ متذكرين التمثال المألوف ـ فهم من المحتمل ان يفهموا فيه شيئاً فارغاً وبارداً ساكنا مثل برودة الرخام وسكونه . وفي الحق كما قال الناقد سي ام باورا فان صوفوكليس «عميق وشديد العاطفة» ويكاد كل شيء يقال لنا بحق صوفوكليس من قبل تراث العالم القديم يوحي بالرزانة والمودة والاستمتاع بالحظ السعيد على نحو غير معتاد . ولكن هناك استثناء واحداً : الحكاية التي رواها افلاطون في الجمهورية حيث يعرض صوفوكليس فيها على انه يقول ان الخلاص من الرغبة العشقية الذي حدث له في سني شيخوخته قد صار عنده مثل تحرر من سيد مجنون قاس . لديه بالطبع توازن ومنطق : هاتان الصفتان اللتان يعجب بهما الكلاسيكيون ، ولكن هاتين الصفتين لا اهمية لهما الا انهما تسيطران على كثير من الوحشية والجنون . هناك في مكان ما حتى في شخصية صوفوكليس المحظوظ السعيد يوجد فيلوكتيتيس المريض المهتاج الغاضب ..

والآن دعونا نعود الى مسرحية فيلوكتيتيس بوصفها امثولة للشخصية الانسانية . انني افسر هذه الاسطورة كما يلي : ان ضحية مرض نتن الرائحة يجعلها كريهة لدى المجتمع وهذا المرض

يذل الضحية اذلالا دورياً ويجعلها لا حول لها ولا قوة والضحية تحت هذه الظروف هي في الوقت نفسه متمكنة من فن يفوق طاقة البشر وهو فن يتعين على كل الناس ان يحترموه وكذلك هو فن يحتاجه الانسان الاعتيادي . وان رجلاً عملياً مثل اوديسيوس الذي هو في الوقت نفسه خشن التكوين وماهر بارع يتخيل انه يستطيع على نحو ما ان يحصل على القوس من دون ان يجعل فيلوكتيتيس معه او انه يستطيع ان يختطف فيلوكتيتيس رامي القوس من دون اهتمام بفيلوكتيتيس المريض . ولكن الفتى ابن اخيل يعرف افضل منه ذلك . انه في اللحظة التي يكون فيها تعاطفه مع فيلوكتيتيس قد منعه بصورة طبيعية من ان يخدعه ـ وهكذا يجري غالباً صنع المؤثرات فوق الطبيعية لدى صوفوكليس صنعاً هو الغاية في الرهافة بحيث تختفي داخل دوافع ذاتية ـ انه في هذه اللحظة من نكوصه الطبيعي عن الفراغ يصير واضحاً عنده ان كلمات العراف كانت تعني ان القوس لا يكون فيه اي نفع من غير فيلوكتيتيس نفسه . وانه من طبيعة الاشياء ـ في هذا العالم الذي تذوب فيه وتتواشج الامور الالهية والامور البشرية ـ انهم لا يستطيعون ان يحصلوا على السلاح الذي لا يقهر من غير مالكه الكريه ، هذا المالك الذي يقلقل مجريات الحياة الاعتيادية بلعناته وصرخاته والذي هو على اية حال يرفض ان يعمل من اجل اناس نفوه عن صحبتهم .

من الصحيح تماماً ان فيلوكتيتيس يرفض ان يأتي الى طروادة . ومع هذا فانه مقدر عليه ايضاً انه سيشفى حينما يكون قادراً على نسيان الحيف الذي وقع عليه فيوقف قدراته الالهية من اجل خدمة شعبه . من الصواب انه يرفض الاذعان لاهداف اوديسيوس الذي تكون فكرته الوحيدة استغلاله لاغير . كيف يمكن اذن عبور البرزخ بين المحنة غير الفعالة التي وقع فيها رامي القوس واستخدامه الملائم للقوس ، بين مذلته وبين مجده المصيري ؟ لا يكون ذلك الا بفضل تدخل شخص يكون بريئاً براءة كافية وانسانياً انسانية كافية لكي يتعامل معه لا كوحش ولا كذلك كمجرد ملكية سحرية تراد من اجل الوصول الى غاية معينة ، ولكن كانسان آخر بكل بساطة ، انسان تجتذب معاناياته التعاطف منه وتكون شجاعته وكبرياؤه محل اعجاب هذا الشخص البريء الساذج . وحينما يتم تحقيق هذه العلاقة الانسانية فانه يبدو لاول وهلة انها سيكون من نتائجها احياناً الفرض من البعثة وتحطيم الحملة الاغريقية . ومع هذا فان الشخص البريء (اي نيوبتوليموس) في مغامرته بقضيته هو وهي المنطوية على الاعتراف بانسانيته المشتركة مع الرجل المريض وفي رفضته الرجوع عن كلمته استطاع ان يذيب عناد فيلوكتيتيس وبهذا ، استطاع شفاءه وجعله حراً ، وكذلك استطاع انقاذ الحملة الاغريقية .

ارنستو كاردينال شاعر أمريكا اللاتينية

- 1 ـ عصره
- 2 ـ سيرته
- 3 ـ هجائيات
- 4 ـ ساعة الصفر
- 5 ـ الآلهة تتنبأ بمصير ماناغوا
- 6 ـ مزامير
- 7 ـ النشيد الوطني

د. محمد عبدالله الجعيدي

عصره

يرتبط تاريخ الصراع السياسي المعاصر في نيكاراغوا بإسمين بارزين . الأول أنستاسيو سوموثا (1896 ـ 1956) ، وكان معروفا بين اسرته بإسم تاتشو . وهو بحق يعتبر مؤسس النظام الدكتاتوري الذي به حكمت اسرته نيكاراغوا مدة تزيد على نصف قرن . قامت خلالها بمشاركة الامبريالية الامريكية في نهب خيرات نيكاراغوا واضطهاد شعبها .

والاسم الثاني هو ساندينو ثيسار اغسطو (1895 ـ 1934/2/21) المحدر من اسرة ريفية فقيرة ، بدأ حياته عاملا ميكانيكيا بسيطا . ضاق ذرعا باضطهاد العائلة المالكة السوموثية وبالتغلغل الامريكي في بلاده فشكل جبهة للمقاومة اتخذت من منطقة لاس سيغوبياس مقرا لها ، حتى اغتيل غدرا

وظلت الثورة مستمرة من بعده دون ان تحيد عن الخط الذي رسمه حتى تمكنت من اسقاط النير السوموثي عن كاهل الشعب النيكاراغوي سنة 1979 .

في مطلع هذا القرن استخدمت امريكا سياسة الدولار وسياسة العصا الغليظة من اجل السيطرة على منطقة البحر الكاريبي . وفي سنة 1921 كانت القوات الامريكية تنزل الساحل النيكاراغوي وتحتل البلاد وتشرع في عملية اضطهاد واستغلال للشعب النيكاراغوي لا مثيل لها .

كان ساندينو يعمل في المكسيك ميكانيكيا مع احدى الشركات التي كانت تبتز امريكا الوسطى في تلك الفترة . وهناك تعلم ساندينو دروسا في النضال النقابي ، وفي سنة 1926 يعود الى نيكاراغوا من اجل الاستقرار بعد ان وفر شيئا من المال يستطيع بتشغيله ان يكسب لقمة العيش ، ولكن ظروف نيكاراغوا في تلك الفترة حالت دون ذلك فقد كانت البلاد تعيش حالة من الفوضى وتئن تحت وطأة الاحتكارات الاجنبية

كغيرها من اقطار البحر الكاريبي .

في هذا الجو المشحون ظهرت بوادر المقاومة الشعبية المسلحة . الجنرال مونكادا كان واحدا من الذين يناضلون من اجل الاستقلال . انضم ساندينو الى المقاتلين تحت قيادة مونكادا ومنذ ذلك الحين اشتهرت عنه عبارات مثل : «على اليانكيين ان يرحلوا عن نيكاراغوا» و «اريد وطنا حرا او اموت دون ذلك» .

اشتدت المقاومة وارتفعت اصوات الاحتجاج من كل انحاء العالم تدين امريكا . فقامت هذه الاخيرة سنة 1927 بتدعيم قواتها في نيكاراغوا ... جنرالات مثل مونكادا اعياهم النضال فتركوا الساحة . اما ساندينو فقد واصل النضال مصمما على طرد اليانكيين من نيكاراغوا . ويقوم رجاله بانتخابه جنرالا عليهم خلفا لمونكادا . فيلق مساندة كبيرة من اليسار العالمي . حتى ان برقيات من مختلف انحاء العالم ارسلت الى الرئيس الامريكي تقول : «سيادتكم تملكون كل شيء لكن ينقصكم الضمير» .

في سنة 1933 والمقاومة على اشدها تلجا امريكا الى سياسة الخداع . فتعرض على ساندينو تغيير الرئيس (الذي وضعته الحراب الامريكية) . وتعلن عن سحب قواتها من نيكاراغوا . وفي 2 / فبراير من نفس العام يسافر ساندينو على متن طائرة حكومية صغيرة الى ماناغوا فيوقع اتفاق السلام . ثم يعود الى لاس سيغوبياس حيث يعيش ورجاله على ما يزرعونه في مساحة من الارض منحتها لهم الحكومة رسميا .

وعندما رحل الامريكيون عن نيكاراغوا تركوا لهم فيها عملاء حسن تدريبهم . من هؤلاء العملاء كان انستاسيو سوموثا الذي سبق ذكره . فقد عينته امريكا رئيسا للحرس الوطني . وهو تنظيم سياسي عسكري تم تجهيزه في الولايات المتحدة الامريكية للمحافظة على «الامن !» في نيكاراغوا . وقد ظل الحرس الوطني يطارد الذين كانوا يقاتلون الى جانب ساندينو ويسبب لهم الأذى ما استطاع الى ذلك سبيلا مما ادى الى توتر الأوضاع من جديد .

فسوموثا ينهب ويضطهد وساندينو يحتج لدى ساكاسا رئيس الجمهورية . وساكاسا كغيره من رجال الحكومة واقع في شباك سوموثا . وهكذا تظل الاحوال على ما هي عليه .

في 1934/2/21م يدعى ساندينو ومجموعة من رجاله للعشاء في بيت رئيس الجمهورية (ساكاسا) . بعد العشاء بينما كان ساندينو ووالده . صحبة ثلاثة من رجاله ينزلون طريق «لالوما» بالسيارة . يقوم الحرس الوطني باعتقالهم . في هذه اللحظة كان تاتشو في حفلة انس وقد أمر بأن لا يزعجه احد حتى تنتهي الحفلة . ولا حتى ساكاسا نفسه كان يستطيع انقاذ ساندينو ورفاقه من المصير المحتوم الذي رسمه لهم تاتشو من قبل . وفي مكان منعزل في منتصف الليل تطلق النار على ساندينو وتدفن جثته دون ان يعلم به احد . وعند الفجر يفاجأ المعسكر الساندانى في لاس سيغوبياس بهجوم يشنه الحرس الوطني ويذهب ضحيته ثلاثمائة رجل وامرأة وطفل .

بعد الضربة القوية التي وجهها تاتشو الى المعسكر الساندانى . صفت له الاجواء فكشف عن وجهه حيث (انتخب) رئيساً لنيكاراغوا . وبهذا التاريخ بدأت العائلة السوموثية رسميا تحكم نيكاراغوا بالحديد والنار .

ولكن رجال ساندينو لم يستسلموا امام ضربات سوموثا . بل اخذوا يعدون انفسهم في الخفاء وينظمون صفوفهم تحت راية «الجبهة الساندانية للتحرير الوطني» «el Frente Sandinista de Liberacion Naciona» التي استمدت حيويتها النضالية من روح مؤسسها «ساندينو» . حتى حانت الفرصة في اكتوبر 1954 وانفجرت الثورة . ولكن سوموثا تمكن من وأدها وهي في المهد وراح يتعقب السانداني في كل مكان ويذيقهم الويل قبل ان يطلق عليهم النار .

من هذه التجربة القاسية ولدت كبرى قصائد امريكا اللاتينية في العصر الحديث قصيدة «ساعة الصفر» .

سيرته

ولد ارنستو كاردينال في مدينة غرناطة (نيكاراغوا) سنة 1925م . في بيت فكر وشعر . فهو ابن عم للشاعرين الكبيرين خوسه كورونيل اورتيتشو وبابلو انطونيو كوادرا .

وهو ايضا حفيد السيدة اغوسطينا التي عرفت بثقافتها الواسعة وتذوقها للشعر .

وقد شاءت الاقدار لأرنستو ان يعيش سني طفولته في مدينة ليون مسقط رأس رائد الشعر الاسباني الحديث روبن داريو ، ومن تجربة الطفولة هذه استوحى ارنستو الكثير من اشعاره ، حيث كان يسكن في اعرق احياء المدينة نسباً في الشعر :

كنت أسكن في بيت كبير
قرب كنيسة سان فرانسيسكو
التي في دهليزها كتابة تقول :
(مريم العذراء)

وبسبب هذه النشأة شغف ارنستو منذ نعومة اظفاره بقراءة الشعر . وما كاد يشرف على سن البلوغ حتى بدأ يكتب اولى قصائده التي هي مزيج من الملحمة والشعر الرومانسي .

وفي منتصف الاربعينات رحل الى مدينة ناسكاروس (المكسيك) وفيها درس الآداب والفلسفة ، وأعد اطروحة الماجستير حول «الشعر النيكاراغوي الجديد» وفيها يتحدث عن جيل الشعراء الذي ينتمي اليه . وفي الاطروحة يقول : «يظهر الآن في نيكاراغوا كغيرها من الاماكن الاخرى جيل جديد من الشعراء يمثل الحد الذي عنده الشعر المعروف بالمعاصر اصبح لا يعتبر كذلك . ان ذلك النقد الذي يأتي دائما متأخرا ، سوف يتلكأ في الاعتراف بهذا الشعر . ولا يخفى على احد ان هذا الشعر الجديد قد شاع في امريكا واسبانيا وبلغ درجة معقولة من النضج الادبي . واليوم يأتي هذا الجيل اقل من سابقه عزيمة على تحطيم المفاهيم الدينية ، كما يبدو ان هذا الشعر سيكون في المستقبل تيارا تجديديا اكثر من كونه تيارا تركيبيا اكماليا . كما انه من غير المعقول ان تهدر المكاسب التي حققها الجيل السابق الذي ظهر قبل خمسة وعشرين عاما . ويمكن القول بأن القصيدة عند هذا الجيل لم تعد مجزأة ومتناثرة الى شظايا» .

وحتى سنة **1949** لم يكن شعر كاردينال قد بلغ درجة النضج بعد ان تلقى تأثير الشعر الامريكي وخاصة شعر عزرا باوند . وذلك عندما التحق بجامعة كولمبيا بنيويورك ، حيث درس الادب الامريكي الشمالي واتقن الانجليزية (وهنا تجدر الاشارة الى ان شعراء نيكاراغوا منذ الجيل السابق لجيل كاردينال كلهم يدينون بشيء مباشر وغير مباشر لعزرا باوند ، فقد كان خوسه كورونيل مترجمه والمبشر بمذهبه وكاردينال كان ايضا يعتبر نفسه تلميذا لعزرا باوند) . ولم يكن كاردينال مجرد مقلد لأشعار عزرا باوند ولكنه كان يفهمه ويسهل اسلوبه ، فقد كان كاردينال يجهد نفسه لكي يحمل الاشياء الى القارىء محللة واضحة وقد اوحى باوند لكاردينال بمناهله التي ميزته بطابع خاص في اختيار موضوعات قصائده الملتزمة بقضايا الجماهير حتى اصبح هذا الطابع واحدا من اهم التيارات المهيمنة في الشعر النيكاراغوي بعد روبن داريو .

بعد ان نهل كاردينال من مصادر الشعر الامريكي وتمكن منها ، دون ان يفقد منابعه الاصلية بدأ رحلة العودة يعارض ويضع كل امكانياته التعبيرية في al rio de su huguesco وهي ما يمكن مقارنتها في شعر امريكا اللاتينية بقصيدة el nocturno Amazonas لبابلو نيرودا . ان هذا التحول الواضح في شعر كاردينال المتأثر بأستاذه باوند يكتسب اهميته من حيث انه حوّل ارنستو من حالم ليلي الى داعية في وضح النهار مشهور دائما بملاحمه . وقد تمثلت اهمية قصيدة كاردينال سابقة الذكر في خلفيتها التي تمثل ذلك الصراع الذي خاضه ارنستو رجل الشمس من اجل السيطرة على القسيس القديم رجل القمر الذي ظهر في قصيدة «المدينة المهجورة» التي هي عبارة عن اغنية حب فاشل لم يضمنها كاردينال أياً من مختاراته لعدم رضاه عنها .

والحقيقة ان الشعر النيكاراغوي الذي افتتح العصر الحديث في الشعر الاسباني بروبن داريو قد وصلنا عالي الصوت عن طريق شعراء مثل : كارلوس مارتينث ريباس وبابلو انطونيو كوادرا وخوسي هكورونيل اورتيتشو والأب انخيل مارتينث صاحب الاسلوب الشفاف الذي كرس شعره لخدمة ودعم التمرد السياسي .

ويمكننا ملاحظة تطور شخصية كاردينال الشعرية في مجموعتي مختارات من شعره ، الاولى صدرت في مدريد سنة **1949**

حو ن «الشعر النيكاراغوي الجديد» والثانية صدرت في هافانا سـه 1973 بعنوان «الشعر النيكاراغوي» .

وخلال الفترة الممتدة بين نشر المجموعتين يشهد الشعر نيكاراغوي عامة وشعر كاردينال على وجه الخصوص غزارة في لانتاج وتنوعاً في الموضوعات التي طبعها الاحساس بالالم اتجاه ضد السياسي والاستغلال الرأسمالي متمثلاً في مركزه لاستعماري . الولايات المتحدة الامريكية التي طوال مدة تزيد عن مائة عام ظلت تنهب وتغتصب نيكاراغوا مباشرة او بتعاون مع شخصيات طاغية مثل عائلة سوموثا .

ولهذا نعتبر اشعار كاردينال شريحة صادقة ومميزة في القصيدة نيكاراغوية الحديثة . فقد نشأ الشاعر في جو وطني ثوري ملتزم بقضايا الجماهير المضطهدة وبواجباته كرجل دين متحرر . كل هذا طبع قصائده بالتنوع الموضوعي والبعد عن الاغراق في لتفصيلات . وبذلك مثل تيارا جديدا في الادب الامريكي الجنوبي مقابل تيار اكتافيوباث المتميز بنظرته السوداوية ذات الطابع النيوسورياليزمي .

بعد ذلك يتجه كاردينال الى تجربة ارتادها في شبابه ولم يسبقه احد اليها . تجربة تميزت بنظرتها الفاحصة للأشياء كما يبدو ذلك في «المضيق المريب» و «حفلة تكريم للهنود لامريكان» . حيث تجند تجربة الماضي كلها لخدمة المستقبل وتتم معالجة الماضي بأسلوب ثوري معاصر وبهذا تعبر الثورة عن مضمون التقاليد . ويكشف كاردينال عن مقدرته العجيبة على التحكم في هذه الطريقة القصصية ذات الطابع الملحمي في نظم لشعر . ويُمكّن لنفسه كشاعر له مصادره وتقنياته وتعبيراته ومصطلحاته . كل هذا ما كان ليتحقق لو ان كاردينال ظل يعيش شخصية القسيس القديم رجل القمر .

بدأ كاردينال في هذه المرحلة يمزج بين الحب والثورة في شعره . لقد كان عاشقا يبحث عن الحب حيث استطاع . يبحث عنه بالاسم واللقب والمرة تلو المرة . وهو في غزله لا يبحث عن المرأة كجنس . بل يبحث عنها بهويتها واسمها الذي نقشه في قلبه الذي لا يتسع لاكثر من امرأة واحدة . والاسماء التي من بينها اختار اسم حبيبته موجودة في قصائده وفي هجائياته وفي عقله الباطن .

وبعد ان درس في جامعة كولمبيا بنيويورك فترة . عمل خلالها على تصفية لغته الشعرية وتخصص في التطعيم (اي يتناول النص أو الموضوع القديم ويصبه في قالب شعري حديث) يعود سنة 1951 الى نيكاراغوا ويكتب اشياء من بينها «المضيق المريب» وهو كغيره من اعمال كاردينال في هذه المرحلة . قصائد طويلة ذات اساس مشترك . وهو رؤية امريكا اللاتينية من خارجها .. ومن خلال قصائده استطاع ارنستو ان يقدم مجموعة من الشخصيات التي جعلته يكتشف عالمه من جديد . وهو في هذه التجربة يعب من المنهل الباوندي الذي اصبح فيه معلما حقيقيا . فهو يأخذ نَثْرَ المؤرخ او الرحالة فيعيد توزيعه بطريقة بارعة ويصل به الى مستوى غنائي او ملحمي رفيع . هذه هي قصائد كاردينال . وثائق جميلة . نادرة غنية وتعتبر قصيدة «Mr. Squier» اول تجربة يقوم فيها شاعر نيكاراغوي يصب النثر الوثائقي في قالب شعري . وتبلغ هذه التجربة ذروتها في «المضيق المريب» التي تعتبر واحدة من اكبر القصائد المكتوبة باللغة الاسبانية .

وفي مقدمة كتبها خوسي كورونيل «للمضيق المريب» يقول مشيرا الى تلك التجربة : «ان ارنستو كاردينال من خلال تجربته هذه يقدم لنا لوحات كبيرة لتاريخ امريكا الوسطى . وكثيرا ما يأتي في شعره بصورة كاملة او جزئية لوثائق معاصرة للحوادث . رسائل . وثائق . محاضر . وقصص اخباريين ومؤرخين مثل : لاس كاساس وبيرتال واوبييدو وهريرة وبدرو مارتين دي انخيليريا ... الخ

وبعد ان يبحر ارنستو في المضيق المريب يغوص في اعماق بحر الماضي فيغزو مدن الهنود الحمر المجهولة . وهنا يحدث تغيير في خصائص شعره . ففي المضيق المريب يقدم الماضي على الحاضر لغاية تقريعية . فالنصوص التاريخية كلما عرضت بصورة اكثر موضوعية واكثر تهجما فأنها تدفع القارىء الى نشاط نقدي ضد الحاضر المنعكسة صورته في تلك النصوص . وفي تكريم الى الهنود الحمر الامريكيين يلجأ الى السخرية احيانا في ابراز الماضي فيهز واقعنا المعاش ويبعث في نفوسنا الامل الذي يجعلنا نتنبأ لأمريكا اللاتينية بمستقبل افضل .

فالمضيق المريب هو خلاصة تجربة بدأها كاردينال في اعماله

السابقة . ولهذا فان الطريق الصحيح للوصول الى المضيق المريب تمر عبر ما سبق لكاردينال ان كتبه وعبر قضايا الشعر النيكاراغوي وتجاربه في الرجوع الى الاصول الهندية . منذ ان خطا روبن داريو الخطوة الاولى في كتابه «توتيكو تيشيمي» . ان دراسة هذه التجربة من شأنها ان تكشف لنا عن مسيرة ذلك الهندي الذي يحمله الشعراء في اعماقهم . ان تجربة التهجين هذه هي التي ساعدت على تطور شعر كاردينال ودفعته خطوات الى الامام تجاوز بها نفسه الى مواقع اكثر تقدما . استطاع من خلالها ان يحيي مفاهيم لم يتمكن روبن داريو من احيائها وذلك لأن الهندي لم يعد هنديا بل تحول ببساطة وعمق الى الانسان . كما ان ماضيه لم يعد في الامكان تجاوزه لكي يتحول خرافة . فشعر كاردينال كما يراه نقاده ، صورة خيالية تجمع بين الخرافات المحلية وواقع الغرب المرعب ، فهو جمع بين الاصول والكار وتلك العناصر الهندية التي نجدها في شعر كاردينال والتي يعتبرها البعض ميتة وقصية ، موجودة بالفعل والتاريخ جدير باعادة نفسه .

ومما كتبه كاردينال بعد عودته الى ارض الوطن سنة 1951 ، «هجائيات» وهي القصيدة التي يحلو لكاردينال ان يصدر بها مختارات شعره . والحقيقة ان هذه القصيدة تمثل حدا فاصلا بين ما يعرف بجيل الطليعة وجيل ارنستو (الذي منه ميخيا سانشت ومارتينث ريباس) في نيكاراغوا . ولجيل ارنستو شخصية قوية ظهرت تأثيراتها على جيل الطليعة الذي سبقه ، وهو تأثير التجربة الفاحصة والسخرية من البرجوازية ، فقد جعل هذا الجيل للقصيدة معنى محددا وجواً ممتزجاً بالتفاؤل والأمل في انتظار ساعة الصفر .

قصائدنا حتى الآن يستحيل نشرها
تتناقلها الأيدي
مخطوطة او مصورة .
يوما . سيمحى اسم الدكتاتور
الذي ضده كتبت
وستظل هي مقروءة .

ان جيل الطليعة الذي يمكن التأريخ له بالفترة الممتدة بين ظهور قصيدة «اهزوجة الى روبن» لكورينيل اورتيتشو سنة 1925 وظهور قصيدة «انشودة حرب الاشياء» لخواكين باسوس سنة 1945 . قد زرع التجربة المرة التي جنى ثمارها جيل ارنستو . وهي تجربة قاسية وضعت ارنستو ورفاقه امام تحدٍ كبير ظهرت صورته في «الهجائيات» التي بسببها اصبح ارنستو مطاردا من السلطة ، فاضطر الى الاختفاء وشارك في الاجتماعات السرية استعدادا للاطاحة بنظام سوموثا :

وزعتُ منشورات سرية
تحديتُ الحراس المدججين بالسلاح
وصحتُ في منتصف الشارع :
تحيا الحرية .

وفي ابريل 1954 تنفجر الثورة ، ولكن خطأ ما مكن سوموثا من ان يوئدها في مهدها ، فتبدأ الجزرة وتقع الكارثة على رأس نيكاراغوا ، العشرات يتعرضون لأبشع عمليات التعذيب قبل ان تطلق عليهم النار ، وتغص السجون بالمعتقلين ، ويشاء الحظ ، لارنستو ان ينجو ويختفي في دياميس الظلام ، ومن هذه التجربة ولدت «ساعة الصفر» كبرى القصائد الثورية في امريكا اللاتينية .

في ابريل تجف الحقول في نيكاراغوا
انه شهر الحرائق في المزارع ،
شهر الحر

وفي سنة 1956 يطلق المناضل النيكاراغي ريغوبيرتو لوبيث بيريث النار على تاتشو فيرديه قتيلا ، وبما ان هذا الاخير كان رئيسا منتخبا فإن مجلس النواب قد عين ابنه لويس سوموثا ديبايلي خلفاً له .

وواصل لويس خط والده الدكتاتوري حتى توفي في ماناغوا سنة 1968 ، ولكنه قبل موته بعام كان قد اجرى

انتخابات صورية ، ضمن فيها كرسي رئاسة البلاد لاخيه الاصغر انستاسيو سوموثا (ولد سنة 1925) المعروف بتاتشيتو ، وفي عهد انستاسيو هذا حدث الزلزال المروع الذي دمر ماناغوا في منتصف ليلة 1972/2/22 ومن حادثة الزلزال هذه استلهم ارنستو كاردينال موضوع قصيدته : «الآلهة تتنبأ بمصير ماناغوا» «Oraculo Sobre Managua» حيث يعتبر الزلزال تحذيراً للبشر على ان هناك فسادا في الارض يلغي وجود الله ، ويرى بأن الله بعد هذه الحادثة لابد وان يقتلع هذا الفساد المتمثل في الانظمة الدكتاتورية والتسلط الامريكي على الشعوب . وقد تحققت هذه النبوءة في نيكاراغوا عندما اطاحت الثورة الساندانية بتاتشيتو سنة 1979م :

هجائيات

كلاوديا ، اليك اقدم هذه الاشعار
لأنك انت صاحبتها .
كتبتها سهلة لكي تفهميها .
انها لك وحدك .
وان لم تحظ الاشعار بانتباهك ،
فذات يوم ستطير شهرتها في كل ارجاء امريكا اللاتينية ...
ان كنتِ تستخفين بالحب الذي املاها ،
اخريات سيحلمن بهذا الحب الذي لم يكن لهن نصيب فيه .
قد ترين يا كلاوديا ان هذه القصائد ،
(المكتوبة لتغزو قلبك)
توقظ في قلوب عشاق غيرنا قرأوها
القبلات التي لم يوقظها فيك الشاعر

*** * ***

حذار يا كلاوديا عندما تكونين معي ،
لأن اقل ايماءة اقل كلمة ، زفرة من كلاوديا ،
اقل زلة ،
قد تصبح محط اهتمام الدارسين .
ورقص كلاوديا في الذاكرة يبقى خالداً .
كلاوديا ، حذار .

*** * ***

كلاوديا ،
من دور الخيالة هذه ،
من هذه الحفلات ،
من حلبات سباق الخيل هذه لن يبق
شيء للأجيال القادمة
سوى أشعار أرنستو كاردينال في كلاوديا
(وربما)
اسم كلاوديا الذي احتضنته تلك الاشعار
واشعار أقراني ، اذا قررت انقاذها من النسيان
سأضمنها في اشعاري لأجعلهم اضحوكة .

*** * ***

سيكون هذا هو ثأري :
أن يقع بين يديك ذات يوم كتاب شاعر ذائع الصيت
أن تقرأي هذه السطور التي كتبها المؤلف اليك وانت لا تعلمين .
يوم اخبروني بأنك تعشقين آخر
ذهبت الى حجرتي
وكتبت ضد الحكومة هذا المقال
الذي بسببه انا الآن معتقل .

*** * ***

تقليداً لبروبيرثيو

انا لا اغني صمود ستالينجراد
ولا ريف مصر
ولا النزول الى شاطىء صقلية
ولا حملات الجنرال آيزنهاور في الراين :

انا فقط اغني غزو قلب فتاة .
لا بمجوهرات مورلوك
ولا بعطور دريفوس ولا بنبات السحالى في صندوقه الشفاف
ولا (بسيارة) كَدِلَكْ
ولكن بقصائدي فقط غزوتها .
وهي تفضلني ، رغم فقري ، على كل ملايين سوموثا .

* * * *

وفجأة في الليل ، صفارة النجدة
تعوي وتعوي وتعوي ،
عواء جنائزي
تصرخ به صفارة الحريق
او سيارة الاسعاف البيضاء موحية بالموت ،
كنداهة الليل ،
تقترب شيئاً فشيئاً فوق الشوارع والبيوت
تعلو وتعلو ، ثم تهبط
تكبر وتكبر ، تنزل وتبتعد
تعلو وتهبط .
لا حريق ولا موت : انه سوموثا يمر .

* * *

في مكان بالقرب من بحيرة تيسكابا
ـ كان هناك مقعد في ظل شجرة مثمرة ـ
انت تعرفينه
(تلك التي اليها اكتب هذه الاشعار
ستعلم ان هذه الاشعار كُتبت اليها)
انت تذكرين ذلك المقعد وتلك الشجرة
القمر منعكس على بحيرة تيسكابا ،
اضواء قصر الدكتاتور ،
وماناغوا مصوبة نحوها المدافع الرشاشة
من داخل قصر الكعك والشيكولاته
وخوذُ الحديدِ الصلب تعس الشوارع .

* * *

في القبعات كان فلاحو هندوراس يأتون بالنقود
يوم كان الفلاحون يبذرون بذورهم
والهندوراسيون يملكون ارضهم .
يوم كان في الجيب نقود
ولم يكن للمرابين الاجانب وجود
ولا كانت الضرائب تجمع لصالح بيير بونت مورغان أندسيا[1] .
ولا كانت شركة الفاكهة تنافس الفلاح الصغير .
ولكن يونايتد فروت كامبني جاءت[2]
بمنح امتيازاتها الى تيلا ريل كامبني[3]
وتروخييو ريل رود كامبني حليفة كوياميل فروت كامبني[4]
وباكرو برفرز أند كامبني[5]
ومن ثم ستاندرد فروت أند ستيم شِب كامبني[6]
التابعة لستاندرد فروت أند ستيم شِب كوربوريشن[7] :
المعروفة بيونايتد فروت كامبني
جاءت بثوراتها من اجل الحصول على امتيازات
واعفاءات من الملايين المفروضة كضرائب على الاستيراد والتصدير
ومراجعة الامتيازات القديمة
واعانات مالية من اجل استغلال جديد ،
هتك للعقود ، وهتك للدستور ...
وكل الشروط مملاة من قِبَل الشركة
الموز متروك في المزارع
او يتعفن في عربات القطار مع طول الطريق ، او مقطوع ناضج لكي يصعب تسويقه

ويكون مرفوضاً فور وصوله الميناء
و ملق به في البحر ،
والعناقيد معلن عنها مضروبة او ضامرة ،
ذابلة او فجة ، ناضجة جدا او متعفنة :
لكي لا يصبح الموز رخيصا او لكي تشتريه الشركة رخيصا .
حتى عمت المجاعة ساحل نيكاراغوا الاطلسي .

* * *

والفلاحون في السجون لأنهم يرفضون بيع العنقود بثلاثين ثنتاموس[8]
وموزهم يُطْعن بالحراب
ومكسيكان تريدرستيم شِب تُغرق لهم قواربهم ،[9]
والمضربون بالرصاص يُكبح جماحهم .
(والنواب النيكارغويون مدعوون الى حفلة انس في حديقة القصر .)
ولكن المسكين يعول سبعة أطفال .
فاذا سيفعل وهو في حاجة الى الطعام .
انه مرغم على قبول شروط التسويق .
24 ثنتاموس للعنقود يصل امر يونايتد فروت كامبني .
'اليوناي لم تعد تشتري الموز'
في بويرتو لِمون تُطرد العمال[10]
وتقفل المصانع الصغيرة .
الكل عاجز عن دفع الديون .
والموز في عربات القطار يفسد .
لكي لا يوجد موز رخيص
ولكي يكون الموز رخيصا
19 ثنتاموس للعنقود
بدل الاجور ، العمال يُعْطَوْن قسائم .
بدل الدفع ديون .

فالمزارع مهجورة لأنها لم تعد ذات فائدة
للفلاح ، ومن ثمة معطاة للجاليات الرعاع .
اليونايتد فروت كامبني في كوستا ريكا
وصاحبات امتيازها كوستا ريكا بانانا كامبني[11]
ونورفرن ريل وِى كامبني[12] وانترناشيونال راديو تيليغراف كامبني[13]
وكوستا ريكا سوبلي كامبني([14]
في المحاكم تصارع ضد يتيم

في هذا الجو المشحون ظهرت بوادر المقاومة الشعبية المسلحة . الجنرال مونكادا كان واحدا من الذين يناضلون من اجل الاستقلال ، انضم ساندينو الى المقاتلين تحت قيادة مونكادا ومنذ ذلك الحين اشتهرت عنه عبارات مثل : «على اليانكيين ان يرحلوا عن نيكاراغوا و «اريد وطنا حرا او اموت دون ذلك» .

نيكاراغوي من نيكينومو[15]
في الخارج كان يعمل
مع تَمبيكو هواستيكا بيتروليوم كامبني[16]
كان يدخر خمسة آلاف دولار
ما كان عسكريا ولا سياسيا .
من الخمسة آلاف دولار اخذ ثلاثة آلاف
وبها ذهب الى نيكاراغوا اثناء ثورة مونكادا .
ولكن عندما وصل ، كان مونكادا يسلم سلاحه[17] .
ثلاثة ايام ، في الثروكومون ، قضاها حزينا[18]
حزينا ، محتارا .
فكر ، وفكر واخيرا قال لنفسه :
لابد للانسان ان يُثْبت نفسه .
حينئذٍ كتب بيانه الاوّل .

اشتدت المقاومة وارتفعت اصوات الاحتجاج من كل انحاء العالم تدين امريكا ، فقامت هذه الاخيرة سنة 1927 بتدعيم قواتها في نيكاراغوا .. جنرالات مثل مونكادا اعياهم النضال فتركوا الساحة . اما ساندينو فقد واصل النضال مصمماً على طرد اليانكيين من نيكاراغوا ويقوم رجاله بانتخابه جنرالاً عليهم خلفاً لمونكادا فيلق مساندة كبيرة من اليسار العالمي ، حتى ان برقيات من مختلف انحاء العالم أُرسلت الى الرئيس الامريكي تقول : «سيادتكم تملكون كل شيء لكن ينقصكم الضمير» .

في سنة 1933 والمقاومة على اشدها تلجا امريكا الى سياسة الخداع فتعرض على ساندينو تغيير الرئيس (الذي وضعته الحراب الامريكية) وتعلن عن سحب قواتها من نيكاراغوا وفي 2 / فبراير من نفس العام يسافر ساندينو على متن طائرة حكومية صغيرة الى ماناغوا فيوقع اتفاق السلام . ثم يعود الى لاس سيغوبياس حيث يعيش ورجاله على ما يزرعونه في مساحة من الارض منحتها لهم الحكومة رسمياً .

(كان يحلم بلاس سيغوبياس مملوءة بالمدارس)
وكان يستقبل البلاغات من كل الجبال
كما لو كانت الاكواخ كلها تتجسس لصالحه
(هناك اعتبر الاجانب كل الاجانب بما فيهم 'الامريكيين'
(حتى الامريكيين الشماليين ...)
اخوة للثوار) .

وعندما رحل الامريكيون عن نيكاراغوا تركوا لهم فيها عملاء حَسَّنَ تدريبهم من هؤلاء العملاء كان أنستاسيو سوموثا الذي سبق ذكره ، فقد عينته امريكا رئيسا للحرس الوطني ، وهو تنظيم سياسي عسكري تم تجهيزه في الولايات المتحدة الامريكية للمحافظة على الامن في نيكاراغوا ، وقد ظل الحرس الوطني يطارد الذين كانوا يقاتلون الى جانب ساندينو ويسبب لهم الاذى ما استطاع الى ذلك سبيلا مما ادى الى توتر الأوضاع من جديد .

فسوموثا ينهب ويضطهد وساندينو يحتج لدى ساكاسا رئيس الجمهورية وساكاسا كغيره من الحكومة واقع في شباك سوموثا وهكذا تظل الاحوال على ما هي عليه .

في 21 / 2 / 1934م يدعى ساندينو ومجموعة من رجاله للعشاء في بيت رئيس الجمهورية (ساكاسا) بعد العشاء بينما كان ساندينو ووالده صحبة ثلاثة من رجاله ينزلون طريق «لالوما»[19] بالسيارة يقوم الحرس الوطني باعتقالهم . في هذه اللحظة كان تاتشو في حفلة أُنس وقد أَمَرَ بأن لا يزعجه احد حتى تنتهي الحفلة ولا حتى ساكاسا نفسه كان يستطيع انقاذ ساندينو ورفاقه من المصير المحتوم الذي رسمه لهم تاتشو من قبل ، وفي مكان منعزل في منتصف الليل تطلق النار على ساندينو وتدفن جثته دون ان يعلم به احد وعند الفجر يُفاجأ المعسكر الساندانى في لاس سيغوبياس بهجوم يشنه الحرس الوطني ويذهب ضحيته ثلاثمائة رجل وامرأة وطفل .

بعد الضربة القوية التي وجهها تاتشو الى المعسكر الساندانى ، صَفَتْ له الاجواء فكشف عن وجهه حيث (أُنتُخب) رئيسا لنيكاراغوا وبهذا التاريخ بدأت العائلة السوموثية رسمياً تحكم نيكاراغوا بالحديد والنار .

ولكن رجال ساندينو لم يستسلموا امام ضربات سوموثا . بل اخذوا يعدون انفسهم في الخفاء وينظمون صفوفهم تحت راية «الجبهة الساندانية للتحرير الوطني «ei Frente Sandinista de Liberacion Nacionai» التي استمدت حيوتها النضالية من روح مؤسسها «ساندينو» حتى حانت الفرصة في اكتوبر 1954 وانفجرت الثورة ، ولكن سوموثا تمكن من وأدها وهي في المهد وراح يتعقب الساندانيين في كل مكان ويذيقهم الويل قبل ان يطلق عليهم النار .

في السجن مرة اخرى تنبح الكلاب !
انه ضجيج بوابة الحديد التي تنغلق وراءك
وحينئذ تبدأ الاسئلة وتوجيه الاتهامات ،
اتهامات بالتآمر يتوجبُ عليك الاعتراف بها ،
ومن ثم تنتابك حالة من الهذيان .
صورة زوجتك تلمع امامك ككشاف ضوئي

والليالي مملوءة بصراخ وضجيج وسكون ،
كسكون القبر .
ثم تلك الشهور الطويلة التي تلت ،
ومرة اخرى نفس السؤال ، نفس السؤال .
ونفس الضجيج يتكرر والكشاف في العيون .
آه لو استطاع الانسان ان ينام في فراشه
دون خوف من ان يكون مُوقظاً على طَـرَقات الباب او
رنين الجرس
في الليل ، او يكون مأخوذا من بيته !
المعتقلون في الزنزانات يستمعون الى الموسيق
من خلال صراخ المعذبين بالصدمات الكهربائية .
وفوق في دار الرئاسة المستر ويلان يقول :
'فاين بارتي !'
الجاسوس يخرج نهارا
والعميل يخرج ليلا
والمقبوض عليهم في الليل :
معتقلون بتهمة الحديث في الحافلة
او بتهمة الصراخ بعبارة 'يَحْيَا'
او بسبب نكتة .
'متهمون بالاساءة في التحدث عن الرئيس ...'
يمْثلون امام قاض له وجه ضفدع بري
أو أمام مجالس عسكرية مشكّلة من حرأس
وجوههم كوجوه الكلاب ،
سقوهم بولا واطعموهم خراءا
(يوم يصبح لكم دستور تذكرونهم)
ذوي الحراب في الافواه والابر في العيون ،
ذوي الاسلاك المكهربة والاضواء الكاشفة في
العيون ،
في جواتيمالا وكوستا ريكا والمكسيك
المنفيون يهبون من نومهم فزعين ،

اثر حلم اعادهم مرة اخرى الى 'آلة التعذيب' ،
او الى السلاسل
حيث يرون تاتشيتو قادما بالابرة

من هذه التجربة القاسية ولدت كبرى قصائد امريكا اللاتينية في العصر الحديث ، «ساعة الصفر» .

مرابع الماشية مغطاة بالجمر
والربى كلون الفحم
في ابريل قتلوهم
انا كنت معهم في تمرد ابريل
وتعلمت الضرب على الرشاش 'رايسنغ'
كانت كلاب السجن تنبح اسفا
وجيران الثكنات يسمعون الصرخات
في البداية صرخة واحدة في منتصف الليل
ثم مزيد من الصرخات .. مزيد من الصرخات
ثم صمت .. ثم اطلاق نار .
رصاصة واحدة ثم سكون آخر ، وسيارة اسعاف .

وفي 8 / مايو / 1957 يذهب ارنستو بعيدا في تطرفه ، حيث يتسلم رسالة من توماس ميرتون شاعر الرهبانية الكبير في جيتسيماني كينتكي (الولايات المتحدة الامريكية) يبلغه فيها أن طلبه للالتحاق بالرهبانية المذكورة قد قُبِل . في الرهبانية يواصل الكتابة ويسير على خطو توماس ميرتون ، فيصفو اسلوبه وترق عباراته ، فيرتون يعتبر من اعظم من ارتدوا الى المسيحية ووصل بتطرفه السياسي الى راديكالية سياسية دون ان يتخلى عن هويته كقسيس .

وبعد سنتين من دخوله الرهبانية ، يضطر كاردينال الى تركها متذرعا بسوء حالته الصحية ويذهب الى كيرنافاكا (المكسيك) لكي يواصل دراساته وحياته الدينية مع الرهبان البندكتينيين وفي هذه الفترة يصدر لارنستو كتاب «جيتسيماني كي» مع مقدمة بقلم ميرتون .

كانت الرهبانية بالنسبة لكاردينال مدرسة ادبية ومدرسة حب هكذا يقول كتاب «حياة في الحب» الذي صدر في المكسيك والارجنتين سنة 1970 وكان ارنستو قد كتبه اثناء اقامته في رهبانية جيتسيماني .

في الكتاب يؤكد آرنستو كما يفعل في اشعاره اللاحقة على ان الحب هو السند الحقيقي لوجودنا . وهو الذي يميزنا عن غيرنا من الكائنات :

في عيد الفصح ينبعث الزيز
بعد ان أمضى سبعة عشر عاما
في الشرنقة
ملايين الزيز
طوال النهار تغني
وتغني
ولا زالت في الليل
تغني
*** * ***
في علم احياء الارض رأيت تطوراً جديداً
لحنا جديدا
كل كواكب الاحياء الاخرى
سمعت الارض تغني
اغنية حب

والحب عند كاردينال هو الذي ينقذ البشرية ويخرج من المدن الدارسة حياة . حتى مومياء ملك الانكا العجوز المحمولة على عارضة المتحف تسترد تماسكها بصورة عجيبة لكي تواصل الحياة وتواصل عطاء الحب :

الرحلة الى البعيد كانت
ولم تكن الى المتحف
في عارضة المتحف

لا زالت المومياء تقبض الكف على كيس بذورها

في كيرنافاكا واصل ارنستو اعداد نفسه كقسيس ، ويرى دارسو ارنستو ان مجيئه الى المكسيك لم يكن لاسباب صحية كما قيل ، بل ان هناك حقيقة اخرى كانت تقف وراء ذلك . الا وهي حقيقة الحياة الهادئة المحافظة لقسيس العصور الوسطى ، وهي حياة جعلت منه انانياً الى ابعد الحدود وبعيدا عن معاناة الجماهير . وينصحه ميرتون نفسه بالخروج معترفاً له هو الآخر بأنه يرغب في ان ينهج حياة تأملية جديدة ، وفي ذلك المعنى يقول ميرتون :

«في سنة 1957 طلب ارنستو الالتحاق بجيتسيماني . واستقبلناه مع المبتدئين ، اثناء دراسته في الرهبانية واصل العمل في الطين حتى اقام معرضا لبعض المنحوتات الهامة في مقر اتحاد بان اميركان بواشنطن . كان الطين احدى الهوايات الغريبة التي مارسناها هنا وشكلت بصورة واضحة ومؤكدة مواهب الفنان التأملي ، كان عمله الشعري منحصرا دون شك وعن عمد في الرهبانية . في وحدته كتب ملاحظات اولى تجاربه باسلوب نثري بسيط لم يرتفع به الى مستوى قصائده الطليعية فكانت النتيجة سلسلة من الاسكيتشات التي تحتوي على درجة كبيرة من الصفاء والنقاء . فتجربة الرهبانية في دير سيستير لم تكن كاملة الاخلاص والمحافظة ، حيث كان في كثير من الاحيان يسير في اتجاه الرياح المارة به ومن اهم مميزات تجربته انها كانت جوهرية وشخصية ، وذلك ما يظهر بصورة واضحة في البساطة المطلقة والموضوعية البحتة التي بها يعالج المظاهر الخارجية والمألوفة للحياة ففصاحة التصوف مهما كانت ثرية لن تستطيع وحدها ان تسمو الى روحانية خالصة اذا تنكرت لهذا الوجود الديري البسيط في اسلوبه والغني بتجربته الروحية والانسانية ومع ذلك يظل ارنستو مدركا للعلاقة التي تربطه بالعالم وبالواقع المعاش . وهكذا يمكن للمرء ان يلاحظ كيف ان التقوقع المطهر للنفس في الدير يتمخض عن تجديد عميق وتحول في التجربة التي لا يكون العالم فيها منسيا وانما يكون مرئيا تحت ضوء اكثر كشفا واقل خداعا .

كانت حياة الرهبنة بالنسبة لكاردينال قاعدة انطلاق الى الافق الواسع وهو افق يصعب تخيله على كل من لم يشارك الشاعر في احاسيسه ومشاعره ومع ذلك فان شعر كاردينال قد شهد عملية تنقية من ذلك النوع الذي يجعل من الصعب على العلماني تجاهلها .

في سنة 1965 اصبح كاردينال قسيسا واتخذ من جزيرة مانكارون بارخبيل سولينتينامي في بحيرة نيكاراغوا الكبرى مقرا له . كانت في الجزيرة صومعة قديمة متآكلة تحيطها الجبال والغابات التي اعطت المكان سحرا لا مثيل له في العالم .

ويقرر ارنستو سنة 1966 شق طريقه الديني الخاص بالحياة فيشكل صحبة قساوسة آخرين حديثي العهد بالرهبنة او غير منتمين الى رهبانية بعينها جماعة تأملية ثورية تتخذ من مانكارون مقرا لها . هناك في كوخ من القش كان يعيش كاردينال مكرساً كل وقته لخدمة الفلاحين والصيادين . وتعاونت الجماعة مع اهل الجزيرة فبنت بيتا صغيرا من الخشب لاستقبال الضيوف ورممت الصومعة وزينتها واشترت لهم قاربا بمحرك لكي ينقلوا عليه منتجاتهم وانشأت مدرسة فنية صغيرة لصناعة الخزف والتماثيل المنحوتة واللوحات الفنية من ابداع اهل الجزيرة وقد عرفت هذه المدرسة التي وجدت لمنتجاتها سوقاً في اقبية ومعارض نيكاراغوا باسم «مدرسة سولينتينامي للصناعات اليدوية .

وقد كان الفلاحون والصيادون يشاركون في قداس الاحد فيناقشون ويعلقون على نصوص الكتاب المقدس حتى يمكننا القول بأن الجزيرة قد بلغت حداً من التطور لدرجة جعلتها على وشك ان تصبح خورانية .

في تلك الجزيرة كان يعيش كاردينال حافي القدمين بلحيته الشائبة التي كانت تزيد الى عمره سنوات لم يبلغها بعد فتضفي عليه سمات القديسين . كان يرتدي لباس الفلاحين وينحت التماثيل (كان كاردينال والشاعر الكولمي اغوديلا وزوجة واولاد هذا الاخير يعيشون من فلاحة الارض والصيد وكانت صناعة التماثيل حرفة ثانوية لكاردينال وأغوديلا) ويكتب شعرا عالمي الابعاد مستفيداً من تجربته في استخدام موضوعات توراتية وتاريخية وجغرافية وسياسية في بناء القصيدة الحديثة كان يكتب في الصحف اليومية الصادرة في العاصمة رسائل ملتهبة ضد تعسفات السلطة وخنوع الكنيسة .

وبهذا اعطى كاردينال بشخصيته البارزة الجزيرة شهرة واسعة حيث اصبح الزوار والسائحون يقصدونها بأعداد كبيرة .

وواصل كاردينال في هذه الفترة قول الشعر بغزارة مستمدا زاده من تلك التجربة الغنية التي عاشها في سولينتينامي فتأتي المزامير عميقة في ايحاءاتها غنية بتجربتها الروحية الى درجة جعلتها تحقق شهرة عالمية واسعة .

وفي هذه الفترة يحدث تحول هام في حياة كاردينال ، حيث بدا الشاعر اتصالاته الاولى بقوى الثورة العالمية وذلك عندما دعي الى هافانا ليكون عضوا في لجنة التحكيم لجائزة بيت الامريكان الادبية . وفي هافانا يستقبله الشاعر الكبير كريستيانو ثنتيوبيتير ، ويقيم كاردينال فترة في الجزيرة يتعرف خلالها على مختلف أوجه الحياة هناك ، ومن هذه الزيارة يخرج بتجربة يضمنها تقريرا صحفيا يتم توزيعه بصورة محدودة في الارجنتين ثم يعاد نشره سنة 1978 في كل من اسبانيا والمكسيك . في هذا التقرير يكشف كاردينال الستار عن حقيقة في ظل المجتمع الاشتراكي ، حيث لا احد تنقصه ضرورات الحياة ، فالطعام والمأوى والعمل متوفر لدى الجميع دون استغلال فريق او بلد آخر لمصالح الجماهير .

هكذا كانت زيارة كوبا بمثابة عملية اهتداء ثانية لارنستو كاردينال ، فمع انها لم تسلبه القدرة على نقد بعض المظاهر المحدودة فأنها قد كشفت له عن امكانية وجود مجتمع تتوفر فيه الحاجات الضرورية للجميع . هكذا يجد الاب ارنستو كاردينال مذهبه الاقتصادي في الماركسية والانجيل معا عندما يتكاتفان من اجل خطو الخطوة الاولى في مساعدة الاخرين . ومنذ ذلك الحين يعقد كاردينال الامل على الماركسية كمثال لخلق مجتمع انساني افضل ، فعند قراءته للانجيل كان يرى ان الجهود الانسانية في سبيل التحرر من الراسمالية خطوة متقدمة نحو قيام مجتمع جديد تكون فيه عودة المسيح هي الحقيقة الثابتة التي منها ننطلق نحو الحرية .

ويرى الكثيرون ان جمع كاردينال بين هذين النقيضين لاتعارض فيه وهو أمر واقعي وموضوعي . فمن الصعب على اي انسان متوسط الحال ، كريم النفس ان يستطيع اغماض عينيه

عن معاناة السواد الاعظم من البشرية المضطهدة بصورة لا انسانية . وهو وضع يصبح امامه اي نضال مسلح ليس اكثر من تصرف اخلاقي متزن يمكن تسميته «دفاعا مشروعا» عن النفس .

الحقيقة ان كاردينال يمثل بداية جديدة في شعر امريكا اللاتينية ، مرحلة حلول السماء في الارض ، حلول الانسان في الرب . فآلام المسيح بالنسبة اليه وقبل كل شيء آلام انسانية ، «ففي «المزامير» وفي «صلاة من اجل مارلين مونرو» وقصائد اخرى يظهر الحب كتعاطف مع الغير . «فانا» الشاعر «نحن» عالمي يشعر بالضيق الذي يحس به كل الذين يعانون . وهكذا من بين الصرخات التي تملاء مزاميره يمكننا ان نسمع بوضوح صوت ذلك «الانا» الذي يمثل الانسان دون تمييز عنصري او تفضيل شخص على اخر أو نسيان أحد ، لان التوجه الى الله عنده يعني التضامن مع كل المنسيين ، وقد تضمنت هذه الطريقة في التعبد (في حينها) كل عوامل تطور العالم الذي تحدث كاردينال على مستواه بلغة عصره . وهنا يجب ان لا نغمض عيوننا عن المأثرة الادبية الفريدة التي حققها الشاعر بتعبيره بكل عاطفته وبكل شعوره واصالته . هذا الاحساس العميق بالتضامن الانساني صب في اكثر قرب الصلوات المسيحية التورانية قدما وشهرة الشراب العصري المؤلم لانسان اليوم بما في ذلك تعبيراته العلمية . ان القالب الرائع الذي فيه صبت المزامير لم يصل الى هذا المستوى لانه فقط لم يفقد تراكمه البنيوي عبر قرون من الجهد الديني ، وانما لأنه يقدم هذه الطاقة الروحية بصوت انساني جديد فيه ارادة واصرار على التجديد . فكاردينال بطريقة التطعيم في الشعر إستطاع ان يحمل لنا صوت الكتاب المقدس .

وقد مكنت تجربة المزامير كاردينال من ان يواصل صلاته بحرية اكبر في قصيدته التالية «صلاة من اجل مارلين مونرو» ثم في «ابوكاليبسيس» حيث يبلغ اقصى درجات الاحساس بالتضامن الكامل مع الاخرين .

وهنا ندرك مدى صحة المقولة الشائعة : ان تاريخ نيكاراغوا قد بدأ برائد يحاور «روبن داريو» ورائد يناضل «ساندينو» فالاول يقارن عالمه بعوالم اخرى ، يسأل ، يتفلسف ، يحاور . والثاني لا يفكر الا في اخراج الاجانب وهكذا تميز النيكاراغوي بطابعين . طابع الشاعر وطابع الفدائي وفي حالة الحديث عن ارنستو فان هذه المقولة تكتسب معنى كبيرا . معنى القسيس المناضل والشاعر الفدائي .

ان شعر كاردينال يعتبر اليوم اكثر الاشعار انتشارا في امريكا اللاتينية وهو بذلك يسير على خطى بابلو نيرودا كأكبر صوت شعري للمقاومة او لِنَقُل بوضوح اكبر صوت شعري للثورة . وبالرغم من ان هذه الثورة تخنق كل يوم فان تلك القصائد الثورية تبق تعبيرا عن روح كفاح مدفوع بمعاناة الجوع والعطش للعدالة السياسية والاجتماعية . هكذا يظل شعر كاردينال شاهدا على الظروف الصعبة التي يعيشها الانسان في ذلك الجزء من العالم وشاهدا على الغضب المقدس الذي يجعله يهتف بشعر رقيق صافي الرؤية عذب النغمات قوي التركيب .

فكاردينال ليس شاعراً فحسب ، بل شاعر قراءته تغير لنا العالم وتهتف بنا ان نغير انفسنا أمام العالم .

ساعة الصفر

امريكا الوسطى لياليها استوائية ،
بحيرات وبراكين تحت القمر
اضواء قصور رئاسية ،
وثكنات وصفارات حظر تجول حزينة
أبيكو في قصره كدمية متوردة
يقول وهو يدخن سيجارة :
'كم من مرة بينما كنت ادخن سيجارة
امرت بقتل انسان' .
أبيكو مصاب بالزكام .
الشعب في الخارج يفرق بالقنابل الفوسفورية .
سان سلبادور تحت جنح الظلام والتجسس
بالهمسات في المنازل والفنادق
وصرخات في مراكز الشرطة

قصر كارياس مرجوم من قبل الشعب
احدى نوافذ مكتب القصر كسرت ،
فاطلقت الشرطة النار على الشعب .
ومانا غوا مصوبة نحوها المدافع الرشاشة
من داخل قصر الكعك والشيكولاتة
وخوذ الحديد الصلب تعس الشوارع .

***

في القبعات كان فلاحو هندوراس يأتون بالنقود
يوم كان الفلاحون يبذرون بذورهم
والهندوراسيون يملكون ارضهم .
يوم كان في الجيب نقود
ولم يكن للمرابين للاجانب وجود
ولا كانت الضرائب تجمع لصالح بيير بونت مورغان أندسيا .
ولا كانت شركة الفاكهة تنافس الفلاح الصغير .
ولكن يونايتد فروت كامبني جاءت
بمنح امتيازاتها الى تيلا ريل رود كامبني
وتروخييو ريل رود كامبني حليفة كوياميل فروت كامبني
وباكرو برذرز أند كامبني
ومن ثم ستاندرد فروت أندستيم شب كامبني
التابعة لستاندرد فروت أند ستيم شب كوربوريشن .
المعروفة بيونايتد فروت كامبني
جاءت بشوراتها من اجل الحصول على امتيازات
واعفاءات من الملايين المفروضة كضرائب على الاستيراد والتصدير
ومراجعة الامتيازات القديمة
واعانات مالية من اجل استغلال جديد ،
هتك للعقود ، وهتك للدستور . .
وكل الشروط مملاة من قبل الشركة

مع التزامات (مفروضة على الشعب لا على الشركة) في حالة المصادرة
وشروط الشركة ان تعاد المزارع (المقدمة مجانا من الشعب الى الشركة)
للامة بعد تسع وتسعين سنة
«وكل المزارع الاخرى التابعة لاي شخص او شركة او موءسسة تخص المتعاقدين ويكون او يحتمل ان يكون فيها فائدة من أي نوع في المستقبل للشركة ستظل على احسن الأحوال خاضعة لنفس الشروط» .

لأن الشركة قد رشت
شرط كان ان تنشىء الشركة خط سكة حديد
ولكن الشركة ما كانت لتنشئه ،
لأن البغال في هندوراس كانت ارخص من خط سكة الحديد ،
'ونائب (في البرلمان) كان ارخص من بغلة'
- كما يقول تيموّراى -
ومع انّ الشركة ظلت تتمتع بالاعفاءات الضريبية
وبالاستفادة من المئة وخمسة وسبعين الف أكر الممنوحة للشركة كمعونة ،
مقابل التزام الشركة بتعويض الشعب عن كل ميل لايتم انشاءوه في الخط
ولكن الشركة لم تدفع للشعب شيئا مع انها لم تنشيء ميلا واحدا في الخط
(كارياس الدكتاتور كان اقل من أوفى بالتزاماته نحو انشاء الخط)
ونهاية المطاف أن خط السكة المشوّوم لم يستفد منه الشعب شيئا
لانه كان خطا بين مزرعتين
ولم يكن بين تروخييو وتيغوثيغالية

***

يعيشون في الارض فسادا ويرشون مجلس النواب .
الموز متروك يتعفن في المزارع
او يتعفن في عربات القطار مع طول الطريق ،
او مقطوع ناضج لكي يصعب تسويقه
ويكون مرفوضا فور وصوله الميناء
او ملق به في البحر ،
والعناقيد معلن عنها مضروبة او ضامرة ،
ذابله او فجة ، ناضجة جدا او متعفنة .
لكي لايصبح الموز رخيصا ، او لكي تشتريه الشركة رخيصا .
حتى عمت المجاعة ساحل نيكاراغوا الاطلسي .

* * *

والفلاحون في السجون لأنهم يرفضون بيع العنقود بثلاثين ثنتاموس
وموزهم يُطعن بالحراب
ومكسيكان تريدر ستيم شب تُغرق لهم قواربهم ،
والمُضربون بالرصاص يُكبح جماحهم .
(والنواب النيكاراغويون مدعوون الى حفلة أنس في حديقة القصر .)
ولكن المسكين يعيل سبعة أطفال .
فماذا سيفعل وهو في حاجة الى الطعام .
انه مرغم على قبول شروط التسويق .
24 ثنتاموس للعنقود .
بينما صاحبة الامتياز تروبيكال راديو كابليغرافية تبرق الى بوستن .
'ننتظر موافقة بوستن
والقائمون على الصفقة هم نواب الاغلبية في نيكاراغوا بسبب الفوائد غير المحصورة التي تعود على الشركة .'
ومن بوستن الى غاالبيستون بالبرق
ومن غاالبيستون بالخطوط السلكية واللاسلكية الى المكسيك
ومن المكسيك بالخطوط السلكية الى سان خوان دل سور
ومن سان خوان دل سور بالبرق الى بويرتوليمون
ومن بويرتوليمون بالزورق الى الداخل في الجبل
يصل امر يونايتد فروت كامبني .
'اليوناى لم تعد تشتري الموز' .
في بويرتوليمون تُطرد العمال .
وتُقفل المصانع الصغيرة
الكل عاجز عن دفع الديون .
والموز في عربات القطار يفسد .
لكي لايوجد موز رخيص
ولكن يكون الموز رخيصا .
19 ثنتاموس للعنقود .
بدل الاجور ، العمال يُعطون قسائم .
بدل الدفع ديون .
فالمزارع مهجورة لانها لم تعد ذات فائدة للفلاح ، ومن ثمة معطاة للجاليات الرعاع .
اليونايتد فروت كامبني في كوستا ريكا
وصاحبات امتيازها كوستا ريكا بانانا كامبني
ونورذرن ريل وى كامبني وانترناشيونال راديو تيليغراف كامبني
وكوستا ريكا سوبلي كامبني
في المحاكم تصارع ضد يتيم .
خروج القطار عن الخط يكلف تعويضا قدره خمسة وعشرين دولارا
(لكن ترميمه يكلف اكثر) .
وثيموراى يقول .
'النواب ارخص من البغال .
سام ثيموراى ، التركي ، بائع الموز بالقطاعى في

موبيلي الاباما ،
الذي قام ذات يوم برحلة الى اورليانز الجديدة
ومن على ارصفة اليونايتد رأى الموز يلُق به الى البحر
فعرض ان يشتري الفاكهة كلها لكي يصنعها خلاً ،
اشترى الموز ثم باعه هناك في اورليانز الجديدة
فتوجب على اليونايتد ان تعطيه أرضا في هندوراس
لكي تُلغي العقد الذي وقعته معه في نويبا اورليانز ،
هكذا شخص كسام ثيمورأى عيّن رؤساءَ في هندوراس .

إفتعل نزاعات على الحدود بين غواتيمالا وهندوراس
(وهي نزاعات نشبت في الاصل بين اليونايتد فروت كامبني وشركته)
مناديا بانه ما كان من الواجب ان تفقد هندوراس (شركته)
(بوصة من الارض لا في المناطق المتنازع عليها ولا حتى في اي مكان من هندوراس
(شركته) وهي مسألة لا تقبل النقاش .'(بينما كانت اليونايتد تدافع عن حقوق هندوراس في نزاعها مع نيكاراغوا لومبر كامبني)
حتى توقف النزاع لانه تحالف مع اليونايتد
ومن ثم باعها مؤسساته
وبالثمن اشترى اسهما في اليونايتد
وبالاسهم قفز الى مقعد الرئاسة في بوستن
(جنبا الى جنب مع موظفيه رؤساء هندوراس)
فأصبح مالكا لهندوراس وغواتيمالا معا
وطوى النسيان
نزاع الحدود الذي ما كان يخدم لاغواتيمالا ولا هندوراس .

***

نيكاراغوي من نيكينومو ،
في الخارج كان يعمل
مع تمبيكو هواستيكا بيتروليوم كامبني .
كان يدخر خمسة الاف دولار
ما كان عسكريا ولا سياسيا .
من الخمسة الاف دولار اخذ ثلاثة الاف
وبها ذهب الى نيكاراغوا اثناء ثورة مونكادا .
ولكن عندما وصل ، كان مونكادا يُسلم سلاحه .
ثلاثة ايام ، في الثروكومون ، قضاها حزينا .
حزينا ، محتارا .
فكر ، وفكر ، واخيرا قال لنفسه :
لابد للانسان ان يثبت نفسه .
حينئذٍ كتب بيانه الاول .

***

الجنرال مونكادا يُبرق الى الامريكيين :
'كل رجالي يقبلون الاستسلام الا واحد' .
المستر ستمبسون يوجه اليه انذارا نهائيا .
(الشعب ناكر للجميل ...) ...
مونكادا بعث اليه يقول :
انه يجتمع برجاله في تشيبوتي :
تسعة وعشرين رجلا وبه يصبحون ثلاثينا
ضد الولايات المتحدة .
ما عدا واحد .
('واحد من نيكينومو')
- وبه يصبحون ثلاثينا !
مونكادا مرة اخرى بعث يقول :
'من قدّم نفسه فداءا مات مصلوبا'
لان مونكادا وساندينو كانا جيران ،
مونكادا من ماساتبي وساندينو من نيكينومو .
وساندينو يجيب مونكادا

'لاتخف الموت'
ويبعث الى ستمبسون :
'اثق في شجاعة رجالي ...'
وبعد الهزيمة الاولى يبعث الى ستمبسون :
'من يعتقد باننا مهزومون فهو لا يعرف رجالي'
ولم يكن عسكريا ولا سياسيا .
والكثيرون من رجاله :
كانوا شبانا ،
بقبعات من سعف النخل وصنادل
او حفاة مسلحين باسلحة معطوبة ، شيوخا بلحى
بيضاء . واطفالا في الثانية عشرة من العمر
يحملون البنادق ،
بيض وهنود ذوى عزيمة قوية ،
شقر وسود وسمر بسراويل ممزقة دون مؤونة ،
مزقا اصبحت السراويل ،
على الطريقة الهندية يستعرضون والراية
في المقدمة
- سمل مرفوع فوق عصا من اشجار الجبل -
يقفون تحت المطر صامتين ،
متعبين ،
في مستنقعات الريف يربطون صنادلهم :
عاش ساندينو !
من الجبل كانوا يأتون واليه يعودون ،
ماشين يبربطون والراية في المقدمة . جيش حاف او
ينتعل الصنادل وشبه اعزل
ما طُبقت فيه عقوبة تأديبية ولا حدثت فيه مخالفة
الزعماء والجنود فيه دون مخصصات
احدُ منهم لم يرغم على القتال :
الرّتب العسكرية موجودة لكن الجميع سواء
دون تمييز عند توزيع الطعام
واللباس للجميع من نفس الصنف
والقواد لا خدم لهم
فهم الى الجماعة اقرب منهم الى الجيش
تجمعهم المحبة اكثر مما تجمعهم القوانين العسكرية
مع ان الوحدة القصوى في اي جيش غير موجودة .
جيش سعيد ،
عناق تحيتهُ على انغام قيثارة .اغنية حب نشيده في
المعركة :

لو ان اديليتا رحلت مع اخر
لتبعتُها في البر والبحر
في البحر بقارب حربي
وفي البر بقطار عسكري

'العناق تحيتنا جميعا' ،
كان يقول ساندينو
وما من احد كان يصافح عناقا افضل منه .
واذا تكلموا عن انفسهم
دائما كانوا يقولون بصوت واحد :
'كلنا' 'كلنا سواء'
كان امانثور يقول :
'هنا كلنا اخوة'
وظلوا يدا واحدة حتى قتلوهم جميعا .
باسلحة خفيفة وبالية كانوا يتصدون للطائرات ،
وما تقاضوا اجرا سوى الطعام واللباس والسلاح ،
يقتصدون كل رصاصة كما لو كانت من ذهب ،
بهاونات مصنوعة من المواسير
وقنابل مصنوعة من الحجارة وقطع الزجاج ،
المملوّة بديناميت المناجم وملفوفة بجلد ،
وقنابل مصنوعة من علب السردين .

* * *

'هي إزْإِىْ بانديدو' ،
كان يقول سوموثا ،
'إى باندوليرو'
وساندينو ما ملك شيئا قط .
والترجمة الاسبانية لما قاله :
ان سوموثا كان يسمى ساندينو لصا .
وساندينو ما ملك شيئا قط .
ومونكادا كان يسميه لص الولائم
وساندينو في الجبل لايملك الملح
ورجاله في الجبال يرتجفون من البرد ،
يخاطر ببيت عمه لكي يحرر نيكاراغوا ،
بينما مونكادا في بيت الرئاسة لديه مرهونة نيكاراغوا .
الوزير الامريكي يقول ضاحكا :
'ان ساندينو ليس لصا
ولكننا نسميه لصا بالمعنى التقني'
ما ذلك الضوء الذي يلوح من بعيد ؟
أنجمة هي ؟
انه نور ساندينو في الجبل المظلم .
هناك بجانب الشعلة الحمراء هو ورجاله
متدثرين بشراشفهم وعلى الاكتاف بنادقهم ،
يدخنون ، يغنون اغاني الشمال الحزينة ،
دون ان يتحرك الرجال تتحرك اشباحهم .

* * *

كان محياه شاحبا كمحيا الشبح ،
غارق في التفكير والتأملات
في الارض الجرداء والطقس الرديء
وساندينو ما كانت ليبدو وعلى وجهه ملامح الجندي ،
ولكن ملامح شاعر تحول بالضرورة الى جندي ،
ملامح رجل عصبي المزاج مهيب الطلعة

على وجهه ارتسمت صورتان :
اسارير متجهمة وفي نفس الوقت وضاءة ،
حزينة كأمسية في الجبل
وبهيجة كالشروق في الجبل .
في الضوء كان وجهه يزداد شبابا ،
وفي الظل يمتلىء هموما .
وما كان ساندينو ذكيا ولا مثقفا
ولكنه من الجبل خرج ذكيا
وكان يقول :
'كل شيء يتم تعلمهُ في الجبل'
(كان يحلم بلاس سيغوبياس مملوّة بالمدارس)
وكان يستقبل البلاغات من كل الجبال
كما لو كانت الاكواخ كلها تتجسس لصالحه
(هناك اعتُبر الاجانب كل الاجانب بما فيهم 'الامريكيين' 'حتى الامريكيين الشماليين ...'
اخوة للثوار)

وكان يقول :
'ان الله سيقول كلمته على لسان السيغوبيانيين' .
'ما اعتقدتُ يوما بانني سأخرج حيا من هذه الحرب'
ولكن ، كنت على الدوام مؤمنا بضرورتها ...'
وكان يتساءل :
'أو تعتقدون بانني ذات يوم مُصبح صاحب أطيان ؟'

* * *

انه منتصف الليل في جبال سيغوبيا .
وساندينو هو ذلك النور !
نور مصحوب بنشيد ...

* * *

لو ان ادليتا رحلت مع اخر .

* * *

الشعوب هي التي تقرر مصيرها
وساندينو ما كان ابدا رئيسا
ولكن قاتل ساندينو كان هو الرئيس
رئيس ولمدة عشرين عاما

* * *

لو ان ادليتا رحلت مع اخر
لتبعتها في البر والبحر

* * *

وقع نزع السلاح .
شحنوا السلاح في العربات عتاد محزم بالحبال وبنادق معطوبة
وبعض الرشاشات القديمة .
العربات تواصل هبوط السلسلة الجبلية

* * *

في البحر بقارب حربي
وفي البر بقطار عسكري .

* * *

برقية من الوزير الامريكي (المستر لاني)
الى كاتب الدولة المُودَع في ماناغوا
14 / فبراير / 1934
الساعة السادسة وخمس دقائق مساءا .
مُسلّمة في واشنطن الساعة
الثامنة وخمسون دقيقة مساءا :
'عُلم من مصدر رسمي
ان الطائرة لم تستطع الهبوط في وي ويلي

وعليه فان مجيء ساندينو سوف يتأخر ..'

* * *

برقية الوزير الامريكي (المستر لين)
المرسلة الى كاتب الدولة في 16 / فبراير
والتي تعلن وصول ساندينو الى ماناغوا
نَتْ برِئِتِد
ولم تنشر في بيان ديوان الدولة .

* * *

كأرنب بري يخرج من الغابة الى الطريق العام
محاصر بالكلاب
ويستسلم للرماة
لانه يعرف بان لا مجال للهرب ...

* * *

قال سوموثا الى الوزير الامريكي :
'أي تُوكُد وِذ ساندينو فور هاف آن أوَر
بَتْ آي كَانْت تِلْ يُوْوَتْ هي تُوكْد أبَاوت
بيكوز آي دُونت تُووَت هِيْ تُوكْد أباوت

* * *

كان يقول ساندينو :
'وسيعلمون بانني ابدا لن املك شيئا
وانه غير قانوني
الحرس الوطني غير قانوني'
قال سوموثا للوزير الامريكي :
'انني اعتبر ذلك اهانة
'أن انصلت' على الساعة السادسة
مساء الحادي والعشرين من فبراير ،
آيَ وَنْت تُو سْتُوب ساندينو .

* * *

اربعة سجناء يحفرون حفرة
احد السجناء :
'من الذي مات ؟'
الحارس :
'لا احد'
'اذن لماذا نحفر الحفرة ؟'

جب الحارس :
وما شأنك انت'
واصلتُ الحفر .'

* * *

نوزير الامريكي مع مونكادا يتناول الغذاء .
'ول يُو هَاف كافي ، يسير ؟'
'ول يُو هَاف كافي ، يسير ؟
إتز إي فِيرى قُود كافي ، يسير .'
مونكادا يحول النّظر عن النافذة الى الخادم :
'وَتْ'
'آه ، يسْ ، اى وِل هَاف كافي .'
وضحك :
'يسيرتنلي .'

* * *

خمسة رجال كانوا في حجرة مُغلقة في احدى الثكنات
والحرأس على الابواب والشبابيك .
احد الرجال الخمسة كان يفتقد ذراعا .
يدخل القائد السمين ذو النياشين ويقول لهم :
'يَس'

* * *

شخص آخر سيتعشى هذه الليلة مع الرئيس
(الرجل الذي من اجله كانوا يحفرون الحفرة)
ويقول لرفاقه : 'هيّا . لقد حانَ الوقت .
ويصعَدون للعشاء مع رئيس نيكاراغوا .

* * *

في الساعة العاشرة مساءا ينزلون في سيارة الى ماناغوا .
في منتصف الطريق الحرس يعتقلهم .
ويأخذ الاثنين الاكبر سنا في سيارة
والثلاثة الآخرين في سيارة اخرى في إتجاه آخر .
حيث كان اربعة سجناء يحفرون حفرة .
سأل الرجل الذي من اجله حفرت الحفرة :
'الى اين نحن ذاهبون ؟'
ولكن احدا لم يجبه .
ثم توقفت السيارة وقال لهم احد الحراس :
'اخرجو'
فخرج الثلاثة :
وعندها صاح الرجل الاكتع :
'اطلقوا النار !'
قال سوموثا :
آي وازإن إي كونسييرتو
وهذا صحيح ، فقد كان في حفلة موسيقية
او مأدبة او يشاهد حفلة رقص
او من يدري في أية داهية كان .
فجأة قرْع التليفون في الخارج .
انها الساعة العاشرة ليلا
'ساندينو يتحدث اليه بالهاتف !'
ارتعدت فرائض سوموثا
فقال له احد اصدقائه :
'لا تكن احمق ، يا رعديد !'
أمر سوموثا بعدم الرد على التليفون
الراقصة تستمر في الرقص امام القاتل .
وفي الظلام ، خارج الصالة ظل الهاتف
يقرع ويقرع

* * *

على ضوء مصباح انبوبي ،
اربعة حراس يقفلون حفرة .
وعلى ضوء قمر فبراير
يقفلونها .

* * *

انها الساعة التي فيها تقوم نجمة الصباح في تشونتاليس
بايقاظ فتيات الهنود لاعداد طعام الافطار
ويخرج اللدان والخشاب والبرغم
ومزارع الموز ما زال يكسوها ضوء القمر بشعاعه
الفضي
وعواء الذئب والدرة
وصراخ البوم في ضوء القمر .
ويخرج من حُجره الارنب البري والغواتوثا
والبوكويو والكاديخو تختفي في جحورها .
والبكامة تندب على ضفاف الانهار :
هل وجدته ؟ لا !
'هل وجدته ؟ 'لا !'
عصفور يزحر كطق العصا
ثم يصمت الوادي كما لو كان ينصت الى شيء
وفجأة يسمع صوت العصفور يصرخ
بنَفْس الكلمة الحزينة ، نفس الكلمة الحزينة .
والرعاة ينهرون ابقارهم :
'توْوو .. تو .. تو .. تو ،
'توْوو ..تو .. تو .. تو ،
'توْوو .. تو .. تو ..تو ،
والبحارة يرفعون اشرعة زوارقهم ،
عامل التلغراف في سان رفائيل دِلْ نورتي
يبرق :
'صباح الخير . لا جديد في سان رفائيل دِلْ نورتي'
وعامل التلغراف في خيغالبة :
'لا جديد في خيغالبة'
والاصوات المنادية على الكلاب تنحدر نحو النهر
المستور
والبط يصرخ : 'كوا .. كوا .. كوا ..' ، ورجع
الصوت ،
والصدى ، يذهب باصوات المناداة على الكلاب
بينما الجرآر ينزلج على سطح نهر اخضر من الزجاج .
نحو الاطلسي ...

* * *

عند السّحر يُرى الذين سهروا تلك الليلة في صالات
القصر
الرئاسي وفي ساحات السجون وفي الثكنات ، في
المفوضية الامريكية
ومراكز الشرطة ، يُرون كما لو كانت ايديهم ووجوههم
ملطخة بالدماء .

* * *

فيما بعد قال سوموثا :'
آي دِد إتْ ، آي دِد إت فور دِى قُود أف نيكاراغوا .
وقال وليم ووكر عندما كانوا سيقتلونه :
'ان رئيس نيكاراغوا نيكاراغوي'

* * *

في ابريل تجف حقول نيكاراغوا
انه شهر الحرائق في المزارع ،
شهر الحر ،
فرابع الماشية مغطاة بالجمر ،
والربى كلون الفحم ،
والريح لافحة ، والهواء منه تُشَمّ رائحة الحرق ،
والحقول غطاها الدخان بلون أزرق ،
ومجاري الانهار جافة كالشوارع يقطعها عجاج
الجرآرات
واغصان الاشجار جرداء كجذور ،
كبقايا شموس محطمة
حمراء كالدم .
والاقمار الهائلة الحمراء كالشموس

والحرائق العديدة كنجوم في الظلام .

* * *

في مايو تأتي بوادر الامطار

فتولَد الحشائش الطرية من الرماد .

والجرآرات ملطخة بالوحل تحرث الارض البِكر .

وتملأ الطرقات بالفراشات والمستنقعات ،

والليالي منعشة تغص بالحشرات ،

وتمطر طوال الليل .

في مايو تزهر الزنابق في شوارع ماناغوا .

اما ابريل فهو شهر الموت في نيكاراغوا .

* * *

في ابريل قتلوهم .

انا كنت معهم في تمرّة ابريل .

وتعلمت الضرب على الرشاش 'رايسنغ' .

وكان ادولفو بانيث بوني صديق :

طاردوه بطائرات . بشاحنات ،

باضواء كاشفة . بقنابل مسيلة للدموع ،

بموجات اشعاعية . بكلاب . بحراس ،

والقمر الاحمر

وأتذكر السحب الحمراء فوق بيت الرئاسة

كقطع القطن مشبعة بالدماء .

كانت الاذاعة السرية تقول :

انه حي يُرزقَ .

وما كان الشعب ليصدق بانه قد مات .

(ولم يمت)

* * *

لانه بين الحين والحين يولد انسان في ارض

هي تلك الارض .

والارض التي فيها مدفون ذلك الرجل

هي ذلك الرجل

وادولفو بانيث بوني كان هو ذلك الرجل .

* * *

قبل ايام ثلاثة كان بانيث بوني قد قال لي :

'اذا ما تركوني اختار مصيري

بين ان اموت مقتولا كساندينو

او ان اكون رئيسا كقاتل ساندينو

اختار مصير ساندينو .

فقد اختار مصيره .

فالمجد من كتب التاريخ لا يؤخذ

بل من ساحات الوغى والموت زؤام .

ولكن البطل اذا سقط لا يموت

انما يبعث من جديد في امته

* * *

ثم ارسلت الولايات المتحدة الى سوموثا المزيد من الاسلحة .

خلال نصف نهار بدأت تصل الاسلحة ،

شاحنات وعربات محملة بصناديق الاسلحة ،

المختومة كلها بعلامة (U . S . A .)

مصنوعة في الولايات المتحدة الامريكية ،

اسلحة لاعتقال المزيد من الناس ،

اسلحة لمطاردة الكتاب ،

لسلب خوان بوتومي خمسة بيسوات .

رأيتُ تلك الاسلحة تمر عبر شارع روزفلت .

والناس ينظرون اليها مطرقين :

هزيل البنية ، الحافي ، راكب الدراجة ،

الزنجي ذو الشفاه الغليظة المسترخية ،

وتلك ذات الرداء الاصفر ،

الطويل ، الاجنبي ، الاصلع ، ذو الشاربين ،

الافطس ،

كل هؤلاء كانت وجوههم كوجه ضابط متقاهد قد مات .
وضوضاء موسيقا المامبوس تصل حتى ماناغوا .
عيونه حمراء معكرة كعيون سمك القرش
لكنه سمك قرش بحرس وعتاد
كان سوموثا يرقص المامبوس
مامبوس مامبوس
كم هو رائع المامبوس !
عندما كانوا يقتلونهم .
وتاتشيتو سوموثا الى بيت الرئاسة يصعد
لكي يستبدل قميصا ملطخا بالدماء بآخر نظيف .
ملطخ بدم وشطة .
كانت كلاب السجن تنبح أسفاً
وجيران الثكنات كانوا يسمعون الصرخات .
في البداية صرخة واحدة في منتصف الليل .
ثم مزيد من الصرخات .. مزيد من الصرخات .
ثم صمت .. ثم اطلاق نار .
رصاصة واحدة ثم سكون اخر ،
وسيارة اسعاف

* * *

في السجن مرة اخرى تنبح الكلاب !
انه ضجيج بوابة الحديد التي تنغلق وراءك
وحينئذ تبدأ الاسئلة وتوجيه الاتهامات ،
اتهامات بالتآمر يتوجب الاعتراف بها ،
ومن ثم تنتابك حالة من الهذيان .
صورة زوجتك تلمع امامك ككشاف ضوئي
والليالي مملوءة بصراخ وضجيج وسكون ،
كسكون القبر .
اثر تلك الشهور الطويلة التي تلت ،
ومرة اخرى نفس السؤال ، نفس السؤال .
ونفس الضجيج يتكرر والكشاف في العيون .
آه لو استطاع الانسان ان ينام في فراشه
دون خوف من ان يكون مُوقظاً على طَرقات الباب او رنين الجرس
في الليل ، او يكون مأخوذا من بيته !
في الليل تبدو الطلقات او يسمع صداها .
شاحنات ثقيلة تمر ، تتوقف ثم تواصل .
سمع شخص اصواتهم
على الناصية سيبدلون الحراسة .
شخص سمع ضحكاتهم واسلحتهم .
الخياط في الجهة المقابلة اشعل الضوء .
يبدو انهم كانوا يدقون هنا او حيث الخياط .
ومن يعلم اذا كان اسمك في القائمة هذه الليلة !
ويمر الليل ولا يزال الليل طويلا
لن يكون صبحا ولكن ليل تشرق الشمس فيه .
وهدوء ليل تحت وهج الشمس الرهيب .

* * *

مستر ويلان الوزير الامريكي
مدعو في احتفال دار الرئاسة .
من اي مكان في مانغوا ترى اضواء بيت الرئاسة .
وموسيقا الحفل تصل حتى زنازين المعتقلين
يحملها نسيم مانغوا العليل في ظل الاحكام العرفية .
المعتقلون في الزنزانات يستمعون الى الموسيق
من خلال صراخ المعذبين بالصدمات الكهربائية .
وفوق في دار الرئاسة المستر ويلان يقول :
فاين بارتي

* * *

كما قال روزفلت (ابن الـ ....) لسومنير ويليس :
(سوموثا ابن الزانية
لكنه محسوبنا'

عبد للاجانب وطاغية في شعبه
التدخلات الاجنبية فرضته
ومن السقوط حمته :
سوموثا الى الابد

* * *

الجاسوس يخرج نهارا
والعميل يخرج ليلا
والمقبوض عليهم في الليل :
معتقلون بتهمة الحديث في الحافلة
او بتهمة الصراخ بعبارة 'يحيّا'
او بسبب نكتة .

(متهمون بالاساءة في التحدث عن السيد الرئيس ...)
يُمثُلون امام قاض له وجه ضفدع بري
أو أمام مجالس عسكرية مشكّلة من حرأس
وجوههم كوجوه الكلاب ،
سقوهم بولا واطعموهم خراءا
(يوم يصبح لكم دستور
تذكروهم)
ذوى الحراب في الافواه والابر في العيون ،
ذوى الاسلاك المكهربة والاضواء الكاشفة في العيون ،
(انه ابن ساقطة يامستر ويليس ، ولكنه محسوبنا' .
في جواتيالا وكوستا ريكا والمكسيك
المنفيون يهبون من نومهم فزعين ،
اثر حلم اعادهم مرة اخرى الى 'آلة التعذيب' ،
او الى السلاسل
حيث يرون تاتشيتو قادما بالابرة
قال فلاح :
' ... بطل ، يا سلام ! ..

نعم انه تاتشيتو .
بطل ، يا سلام !
تاتشيتو الابيض
بقميصه الاصفر نصف الكم .
بطل ، المخنث
ليلة الامس كانت دار الرئاسة في نيكاراغوا
تغص بالاشباح .
وفي الظلام تتراءى وجوه .
وجوه دامية .

* * *

ادولفو بائيث بوني ،
بابلو لِيال الذي سلمُوا لِسَانه ،
لويس غابواردى رفيق الدراسة الذي احرقوه حيا
ومات وهو يصرخ :
الموت لسوموثا !
وجهُ عامل البرق ذي الستة عشر عاما
(المجهول حتى اسمه)
الذي كان يحوّل ليلاً رسائل سرية
الى كوستا ريكا ،
خلال الليل رسائل مرتجفة
من نيكاراغوا تاتشو المظلمة
(رسائل لم يسجلها التاريخ)
اكتشِف ،
مات وهو ينظر الى تاتشيتو ،
وما زال ينظر اليه .
وجه الصبي الذي قبضوا عليه في الليل وهو يلصق المنشورات :
'سوموثا لص'
فَجَرّوه الى الجبل وهم يتضاحكون ...
واشباح اخرى غيرها ، اشباح اخرى كثيرة ،

اشباح
شبح استرادا ، شبح أومانشور ،
شبح سقراط ساندلأنو ،
الشبح الاكبر ، شبح الجريمة الكبرى ،
شبح الغوسطو ثيسار ساندينو .
كل ليلة تملأ الاشباح بيت الرئاسة
في ماناغوا .
لكن البطل يولد عندما يموت
ومن الرماد تولد الحشائش الخضراء .

* * *

سوموثا يرفع الستار عن تمثال سوموثا
في ملعب سوموثا
ما انا بالذي يعتقد بأن الشعب قد نصب هذا التمثال .
لانني اخبر منكم بانني انا الذي امرت بتشييده
ولا اعتقد بأن الاجيال القادمة ستتركه للاحفاد
لان الشعب سيطيح به يوما
ولا انا بمن يزعم بأن لي حبيب يقيمه في حياتي
فغير الموت انتم لن تشيدوا لي :
انا الذي نصبتُ هذا التمثال واعرف بانكم تبغضونه .

* * *

قصائدنا حتى الان يستحيل نشرها .
تتناقلها الايدي مخطوطة ،
او مصورة .
ولكن ، سيأتي اليوم الذي فيه يمحى اسم الدكتاتور
الذي ضده كتبت ،
وستظل اشعارى مقروءة .

* * *

تستيقظ على طلقات مدفع
صباح مليء بالطائرات
كما لو كانت ثورة :
انه عيد ميلاد الطاغية .

* * *

سماء اندروميدا مشحونة
بسهمئة الف سنة من نور
عيون اخرى وحيدة ستظل تنظر اليّ من اندروميدو
في ليلها ، انا لا أراك .
الضفادع في قاع البحيرة تغني .
تلك الشجرة لا تزال . موجودة حتى الان ،
نفس الاضواء ما زالت تتلألأ ،
على سطح بحيرة تيسكابا
حيث ينعكس ضوء القمر ،
اما ذلك المقعد فسيظل هذه الليلة وحيدا ،
او مشغول بعاشقين ليسا نحن ،

* * *

وزّعت منشورات سرية
صحت في منتصف الشارع :
تحيا الحرية
تحدّيت الحراس المدججين بالسلاح .
أنا شاركت في ثورة ابريل
ولكني اشحب عندما امر ببيتك
ونظرة واحدة منك تهز كياني
مريم . تقبلي هذه الورود الكوستاريكية
مع هذه الاشعار الغزلية :
ستذكرك اشعاري بأن ملامح الورد
تشبه ملامحك ،
ستذكِرك الورود بضرورة وأد هذا الحب ،
وعندما ينتهي الحب وتتلاشى ورود كوستاريكا
سيمر طيفُك مرور اليونان وروما

وتتذكرين يامريم هذه الاغنية الحزينة .

* * *

مملوءة : المسافة زمن والزمن يطير .
بسرعة مئتي ميل في الساعة .
الكون يمتد نحو العدم
وانت بعيدة عني بمقدار ملايين السنين .

* * *

عندما فقدتُك
انا وانت خسرنا :
خسرتُ لأنك اعز ما احببت
وخسرتِ لأنني احببتك اكثر
اما عن خسارتنا معا
فأنتِ الخاسرة الكبرى :
لأنني أستطيع ان احب أخريات كما احببتك
اما انت فلن يحبوك كما احببتك انا ..
ايتها الصبايا ،
علّ يوماً يأتي تقرأن فيه هذه الاشعار
وتحملُن بشاعر :
وتعلمن بانني كتبتُها لواحدة مثلكن
دون جدوى .

ملاحظات ببعض الاسماء الواردة في المقال :

---

1. Pierpont Morgan and Cia.
2. United Fruit Company
3. Tela Railroad Company
4. Cuyamel Fruit Company
5. Vaccaro Brothers and Company
6. Standard Fruit and Steamship Company
7. Standard Fruit and Steamship Corporation
8. Ctys.
9. Mexican trader Steamship
10. Puerto Limom
11. Costa Rica Banana Comany
12. Northern Railway Company
13. International Radio Telegraph Company
14. Costa Rica Supply Company
15. Niquinohomo
16. Tampico Huasteca Petroleum Company
17. Moncada
18. Cerro Comun

19 ـ لا لوما (La Loma) بركان قديم تقع عند فوهته بحيرة تيسكابا التي اعطت الجبل اسمه الشعبي فاصبح يعرف بهضبة تيسكابا ، وعند قدميه ترقد مدينة ماناغوا العاصمة ، وبين البحيرة والعاصمة يرابط القصرالرئاسي لال سوموثا بكل نعيمه وعتاده وزنزانات سجونه المزودة بأحدث وسائل التعذيب وحدائقه المملوءة بالحيوانات المفترسة . ويقع جبل لا لوما في منطقة تلال بركانية تبدأ من ساحل المحيط الهادي وتمتد شرقاً الى مسافة خمسة وثلاثين كيلومترا تقريبا داخل نيكاراغوا ، لتلتقي هناك بالتلال البركانية الضخمة في وسط البلاد والمنطقة غنية ببحيراتها التي تكاد تغطي ما يقرب من نصف مساحتها .

20 ـ روبن داريو ، واسمه الحقيقي (Felix Ruben Garcia Sarmiento) ، ولد في مدينة ليون (نيكاراغوا) سنة 1867 . بدء حياته صحفيا متجولا في امريكا الجنوبية واوربا (وخاصة اسبانيا) ، ثم يشغل في مدريد منصب سفير فوق العادة لبلاده ، فيعقد صداقات قوية مع اقرانه الاسبان من جيل الـ 98 بعد ان طارت شهرته اثر النجاح الادبي الكبير الذي احرزه بنشر كتابه «الازرق» (Azul) سنة 1988 . وفي سنة 1899 يسمى وزيرا لبلاده في باريس حتى تضع احداث نيكارغوا الدامية بين سنتي 1908 ـ 1910 نهاية لنشاطه الدبلوماسي ، ومنذ ذلك الحين سامت احواله حتى توفي في بلاده سنة 1916 .

وقد تأثر روبن داريو في مطلع حياته بكتّاب اجانب مثل فيكتور هوجو . ويعد روبن داريو رائد حركة «الحداثة» في الشعر الاسباني . وهو حاضر على الدوام في اشعار صاحبنا ارنستو كاردينال الذي يقول في قصيدته «النشيد الوطني» :

داريو عند عودته
استقبل استقبال الفاتحين
روبن الانسان
كان قد تنبأ للشباب
بالخير ،
بوطن ،
بمزيد من المجد
(بنصر وطني اكيد)
كان في العاشرة من عمره
وبعد سنة في الحادية عشرة
عندها جاء ارباب البنوك .

رأيان في تولستوي

تولستوي والحضور الانساني

سيرجي زاليغين
Sergei Zaligen
ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة
عن الانكليزية

ان تأثير تولستوي في الادب والمجتمع ككل تأثير صعب الاستيعاب . ولذلك فهو عسير التحديد . انه صعب وهو ببساطة غير ممكن لان ذلك يعني الاحاطة بذلك التأثير . فان كل ما يستطيع المرء هو ان يكون على وعي بما استطاع تولستوي التفرد به على مستويين . فيما يمكن ان نسميه الواقعية . وفيما له صلة بتركيز اهمية الفن العظمى من حيث قيمة الفن المصيرية في حياة الانسانية ..

ان تولستوي حاضر الوجود متغلغل في الادب الواقعي ، لان ذلك الادب يتنفس روحه ، بحيث لا يتمكن ان يتخطى مدى رؤيته ورؤياه . فكيف للمرء ان يقدم مكونا من مكونات ذلك الادب او يعيد تقويمه دون ادراك شامل لكل ذلك الادب ، والا اختلف الامر علينا اليوم عما كان عليه في الامس ؟ ان هذا التأثير لم يعد تأثيرا بمعناه الزمني . بل انه اصبح امراً جوهرياً وضرورة سعيدة سارة .

كان الادب قبل تولستوي يعني الصلات بين الاعمال الادبية ووصف الحياة والسايكولوجيا والفلسفة والتاريخ والفن ..

ثم ان تولستوي نفسه كان تلميذاً مواظباً من تلامذة المدرسة الواقعية التي سبقته اذ كان مزيجاً من الماضي والمستقبل . اذ كان مزيجاً من الماضي والمستقبل مزيجاً من الواقعية التي جاءت الى الوجود قبله . ومن الواقعية التي مثلها ، وتلك التي اعقبته زمنياً . ان صلة الزمن التي تركزت فيه . كانت طبيعية مفهومة بالبداهة . كما هو حديث وتاريخي في آن واحد ذلك انه لا ينشطر ولا ينقسم . ومن ذلك . انه اضفى تأثيراً متميزاً على مبدأ الطبيعة . بحيث جعل ذلك المبدأ هو القيمة الكبرى والميزة الجوهرية لكل حداثة . وهو الامر الذي لم يفعله غيره قط من قبل.اننا كثيراً ما نفضل الجدد في الفن على مَنْ يواصل حمل العنصر التراثي . ولكننا لسنا على حق دائماً في هذا التفضيل فمن السهل والاكثر اثارة ان نرفض ثقافة الماضي وتجاربه . من ان نواصل مسيرة التراث . في الوقت الذي نتجنب فيه ماهو مجرد محاكاة صورية .

واذا كان تولستوي لا يماثل الكتاب العظام الاخرين . في بعض الامور . فان سبب ذلك في المقام الاول والاساس . يعود الى مماثلة للحياة فحين نقرؤه لانكاد نميز بين الفن والحياة . لانه

يجسد ويشخص ذلك الاندماج وهنا يكمن صدق كتابته واهميتها .

فكما ان الطبيعة تحتضن ماهو طبيعي ، فان تولستوي يتجذر في الطبيعة وفيما هو طبيعي ومن هنا يتأتى الانطباع ، بانه ليس الذي يخلق كتاباته . على القدر الذي يكتشف فيه هذه الكتابات من خلال ما يجده مكتشفاً في العالم الواقعي .

واذن . ماذا يمكن للواقع ان يحتفظ به ، اذا ابعدنا عنه ما اكتشفه تولستوي بقدرته الخاصة ؟ في هذه الحال . سيصبح الواقع غير الواقع . سيصبح عالماً آخر ، لا تسكنه مخلوقات اخرى . بل ستعلوه سماء اخرى . بما فيها من مناظر طبيعية واعشاب ونكهة خاصة .

ان تفكير تولستوي وذهنه كانا يرقيان مستوىً متسامياً ، مستوى لا يمكن وصفه بالمثالية فقط بل بالاصالة ايضاً . فانه لم يفرق بين المعرفة العلمية الدقيقة والمعرفة العامة ، وبين ماهو عاطفي وفني . فالقياس لديه كان يعني عدم التمييز بين المعرفة والشعور .

ان المرء قلما يستطيع اللحاق بحركة افكاره ، في تطورها ، لانها تعود بالفكر نفسه الى طبيعته الخاصة والعناصر الرئيسة التي تشكل تلك الطبيعة . ومن هنا ، فهو قادر ليس فقط على المروق في التراكيات والتقاليد والاهواء البالية . بل انه قادر ايضاً على التسامي بفكره الى ذرى شاهقة بما يترتب عليها من انتصارات لا يبرح ان يحذفها ويلغيها لان كل انتصار بعينه له خصوصية معينة فهو لا يمثل التفكير بتمامه ومصيره ، اي بفهم العالم على نحو شمولي .

لقد استطاع تولستوي ان يحرز على استبصار نافذ في طبيعة الفكر ومساره الحقيقي ، كما كان يمتلك قوة كافية لمناقشة الوقائع باسرها متجاوزاً حتى المهمة منها . واذا ما طرحت قضية جدلية معقدة مسهبة فان ذهنه الثاقب كان يستطيع ان يرى حلاً لها بمواجهتها وجهاً لوجه لا بالرجوع الى المعضلة ذاتها ، التي قد تكون فقدت خطوطها العريضة بل الى مصادر المعضلة اساساً .

ليس من شيء في هذه المراجعة يمكن ان ان يعد محافظة او تراجعاً ، او خيانة للعصر . انما الامر لا يعدو كونه تكريساً للجيل الذي كان الكاتب ينتمي اليه وللاجيال القابلة على حد سواء .

حقاً ان شخصيات تولستوي تجسد الطبيعة البشرية ، ومع ان هذه الطبيعة بالقياس اليه سايكولوجية الملامح والقسمات الا انها لا تصدر عن علم النفس ، ومع انها فلسفية فهي لا تمتح من معين الفلسفة حتى لو ان الكاتب يريدها كذلك ، وكذا الامر بالنسبة الى علم الاجتماع ، انها لا تريد ان تكون تبعاً (للعلوم) ولا سيما للعلم بمعناه الخاص كما هي الحال احياناً بالقياس الى الفن .

كان تولستوي باحثاً متحمساً عن خصائص الانسان الرئيسة ، فهو لم يركز فيما قاله على كل ما هو شاذ وهامشي انما على كل ماهو نموذجي جوهري .

وهنا نراه يخرج على الوسائل المتوطدة التي يستخدمها الفن مما يجعله يشعر بشيء من الحذر تجاه الفن نفسه وهو امر كثير الاحتمال .

الفن ، في جوهره يمثل ضرباً من الشذوذ ، وخروجاً على القاعدة ، وهو لذلك ميال الى الوقائع الاستثنائية والشخوص والاحداث الغريبة . اما بالنسبة الى تولستوي ، فانه يقف موقفاً ثابتاً ضد التيار ، ضد القوة التي تنطلق من المركز الى الخارج ، فيما انجزه من اعمال نموذجية فالشخوص الرمزية البطولية التي تعبر اما عن الخير واما عن الشر ، والعاطفة الواحدة او الاعتقاد الواحد ، الذي تنتمي اليه تلك الارواح منذ انطلاقها حتى هبوطها الى الجحيم او صعودها الى الفردوس كلها غريبة عنه ، ان شخوصه تتألف من خصائص الروح الانسانية وميزاتها بتنوعها واختلافها ، ومن هنا فهي تجسد تلك الروح بعيداً عما يرمز لهذه الفضيلة او الرذيلة .

ان الكاتب يمتلك معرفة مسبقة بمجريات الامور ومصيرها المحدد بالموت . وهذه المعرفة هي التي تضع الزمام بيده ، وهي التي تسوغ له سياقاً للفعل يختاره ولما كانت الشخصية محكوماً عليها بالموت ، فانها مخولة ان تقول ما تشاء قوله وان تختار ما تريد فعله . ذلك ان الموت يصفي جميع الحسابات سواء بالنسبة الى الاحياء من الناس ام بالقياس على من يعاد خلقهم في الادب : وهكذا عندما يقتل عطيل ديدمونة ، يحكم على نفسه بالموت ـ هنا تحل المعضلة كما هي الحال بعض الشيء مع

(الجريمة والعقاب) او (البعث) . الموت بالنسبة لتولستوي . لا يقدم حلاً لاية معضلة او عقدة انه يعالجه تولستوي ليس الحياة متمثلة في رموز ذلك الضرب من الحياة الذي لا يتلاءم مع أي رمز من الرموز .

ان الطبيعة الانسانية لدى تولستوي طبيعة متنوعة بلا حدود لذلك فهي متناقضة دون ان تصبح عدائية . واذا ماحدث هذا الامر بهذه الدرجة او تلك يصبح العداء تهديداً خطراً لايداهم وجود الانسان الفرد حسب بل الانسانية جميعاً ..

ولذلك فهو لا يمتلك في كتاباته . شخصيات من امثال اياغو او عطيل او من اضراب راسكولينكوف اوبازاروف ولا حتى بيتشورين الذي يجد له مكاناً في مسرح الاحداث لديه . اما ما يتعلق الأمر بتولستوي نفسه فيها فانه لا يقوم بدراسة ما يفرق الانسان عن الانسان بل بشيء آخر : فهو يبحث في الفرد عما يربطه بالانسانية جميعها . وصفة الترابط هذه في الفرد هي صفة غنية غامرة . اما الفرد الانطوائي الذي يبحث عن نفسه في دخيله نفسه او بالاحساس بانفراديته هذه الانسان المنطوي على نفسه ليس سوى شخص تافه ..

ان ما يحتضن الانسانية باسرها لايشخص في الوجود بالقياس الى تولستوي الا اذا كان طبيعياً دونما تزييف . فما الذي يستطيع ان يشد الاواصر بين الشعوب غير العالم الذي الذي تعيش فيه . فهو الذي اتى بها الى الحياة . وهو مصدر وجودها وسببه . اننا نملك كلمة توحد بين الشعوب جميعاً وأعني بها مصطلح (ابناء الارض) وقبل ان يجد هذا المصطلح سبيله الى الاستعمال . عثر تولستوي على اهميته : اليس القاطنون المتمثلة في (الحرب والسلم) من (ابناء الارض) النموذجيين ؟

لطبيعة الفرد الانساني . وفق رأي تولستوي . دلالة على غنى الروح لاعلى فقرها ذلك ان مصدرها الطبيعة اللامحدودة اننا لا نستطيع ان نرى في اي كاتب آخر هذا التمازج بين الانسان والطبيعة كما نراه لدى تولستوي فبالقياس اليه . حياة الانسان معجزة هي معجزة الطبيعة وهي جزء لا يتجزأ منها . هذه المعجزة تبدأ مع السر والوقع الهائل اللذين يتمثلان في زوجة اندريه بولكونسكي عندما تضع طفلاً . في البداية . وانتهاء في لحظة التجربة السامية التي يعاني منها الامير اندريه

بولكونسكي . حينما يجد نفسه جريحاً مجندلاً في ساحة القتال . محققاً بذلك ذرى المشاعر والافكار . وبين هذين الحدين المتطرفين بين فصل الولادة وفصل الموت . تظل تلك المعجزة شاخصة حية دون ان تتزحزح . بعض الناس يستطيعون ان يشاركوا في اجتراح تلك المعجزة بقسط اكبر . وبعضهم بقسط أيسر وهنا لا شيء يخالف الطبيعة اكثر من الاعتداء على معجزة الحياة . كائناً من كان المعتدي سواء نابليون ام راسكولينكوف ام حتى بازاروف . الذي كاد ان يقصر هذه المعجزة على مفاهيمه الخاصة وببساطة ان تولستوي بتعلقه الشديد بما هو طبيعي . بما هو عميق في روحه . لم يستطع ان ينتج شخصية كراسكولنيكوف او حتى شخصية بازاروف . ومن هذا الاتجاه . تبدو شخصية بيرغ حده الاقصى الذي يتعذر عليه تجاوزه . هذا هو قانون فنه . القانون الذي لا يخلص الى ضيق الافق الذهني . او يجعل الفن فعلاً سطحياً . يتميز فن تولستوي بالانسجام دائماً . ولكن الانسجام مع ماذا ؟ الانسجام مع الحياة ذاتها ! ان تولستوي يحافظ على الفن من التلوث بالعبودية . الذي كثيراً مايجد نفسه وسطها الذي ندعوه الآن العنصر(الانطوائي) الذي كثيراً ما يتوجه اليه الادب بالتساؤل لنضرب لذلك مثلاً . هذا السؤال :

[هل تستطيع ان تحدثني كيف تعاني مما تعاني ؟ ان استطعت فسأحدثك من انت] هذا السؤال ليس خلواً من أهمية بالنسبة لتولستوي . ذلك انه يضعه بصيغة اخرى : (هل تستطيع ان تحدثني ما الذي يجعلك تعاني ؟) هل يكمن السبب في الانسان . ام في المأساة التي تصطنع الحياة . بكل ما فيها من عجائب المعجزات ؟

كثيراً ما انطلق الادب في الانسان الفرد الى العالم . بينما تولستوي ينطلق من العالم الى الانسان الفرد . وهنا لا مفر من الفلسفة .

في اغلب الاحيان نرى انفسنا منساقين الى ادراك فلسفة تولستوي بوصفها فلسفة (تولستوية) ولكن ماذا لو لمحنا في تلك الفلسفة قبل كل شيء . القوة المحفزة التي قيضت للكاتب ان يقتني الطريق المؤدية الى الانسان انطلاقا من العالم ؟

فلسفة تولستوي لم تعر شخصياته من اي شيء . فهي لم

تؤثر في انسجامها الصادق بالحياة ولا في انسجامها الفني ليس هنا شيء من الكبت او الاغتصاب . فالحياة لم تتطاول على الفلسفة . ولم تتطاول الفلسفة على الحياة . اما الغنائية فلم تقصِ وصف الحياة وكذلك الحال بالنسبة الى العنصر الاخير فيا له صلة بالغنائية . اما الطبيعة فكم يعاملها الخيال بجفاء . او الضد بالضد . فالشكل لم يكن تابعاً للمضمون . ولا المضمون للشكل ومع ذلك . فان الفن الذي هو انعكاس للحياة . لا يشتمل على كل مافي الطبيعة من وجود ولا على كل مميزات الفن ..

ثم يمضي تولستوي ليبرهن على ان الفن هو انعكاس للحياة وتجل لها . والحال الثانية جوهرية كالعديد من حالات التجلي الاخرى . ثم ان الحياة لا تتألف مما هو ضروري مادياً للوجودحسب . فالطائر ليس مشروطاً عليه ان يغرد لكي يحظى بالوجود . ومع ذلك . فهو يغرد ذلك بأن التغريد شكل من اشكال الوجود ايضاً .

طبيعي ان شخصيات تولستوي لا تتألف من ذواتها . باعتبارها شخصيات متحققة عيانياً . في مقابل الحياة . موضوعياً ونموذجياً . ذلك انها جزء من نفسه . ومن سايكولوجيته الخاصة . ولكن تلك السايكولوجية تحقق استيعاباً للموضوع المطروح . لا من خارج ذلك الموضوع بل من باطنه . اي من خلال الصلات بين ذلك الموضوع والعالم المحيط به . اللذين يتعايشان معاً ويسهمان في حياة الموضوع نفسه .

ان الحياة بالنسبة لتولستوي لا تشتمل على مضمون اعماله . انما هي تحتضن الشكل والموضوع المطروح وفن العمارة والاسلوب . ومن هنا . فهو يصدر مباشرة عن الينبوع الرئيس ..

ومن هنا ينتفي لدى تولستوي كل ما هو غير طبيعي حتى ليبدو ان الفن نفسه غائب . لانه لا يشتمل على غاية بحد ذاتها . وانما هو وسيلة لتحقيق غاية اخرى او مصير آخر . اشد تعقداً واسمى منزلة . اي اكتشاف الحياة وصدقها وماضيها وحاضرها ومستقبلها من حيث قدرتها على الانبعاث من حياتنا اليومية . واحياناً من اللحظة الراهنة . ان احساس تولستوي بالمباشرة احساس ثابت . يتجلى في لحظات قصار . وقد يركن الى الصمت احياناً الا ان ذلك لا يعني ان وجوده وجود قصير الامد ..

فالمشاعر التي مارستها ناتاشا روستوفا . في عشية يوم الصيد والطَّرد . اثناء مكوثها في دار عمها . مشاعر وقتية قصيرة . فهي تظهر وتتلاشى مباشرة . ولكنها لا تغيب من تلقائها . انها تتلاشى من مجال رؤيتنا حسب . مهما يكن من امر . فانها حالما تتلاشى . ندرك انها موجودة ومن ثم فان في استطاعتها ان تتجلى من حين الى حين .

ان فن تولستوي . او بالحري تولستوي نفسه . يظهر لنا طموح الانسان الغامر للتغلغل في اعماق وجوده . للعثور على ماهيته . وسبب وجوده . ومصدره ومصيره . هذا الالهام ماثل لدى تولستوي دونما تياترية او تظاهر هنا الفن يبدو مقدماً ببدايته وغائيته على نحو يكاد يكون مؤكدا . في الطريق ما بين هذه الحقيقة وتلك . اي في الطريق من البداية الى النهاية .

تولستوي مكتشف عظيم للحياة . بحيث يبدو احياناً مبدعها . فهو ينخرط بها من البداية وهنا الانخراط هو الذي يقوده في مفازة الحياة المعقدة كل التعقيد . بعد البداية المطروحة . حتى تبدو تلك الحياة كأنها اضاعت مساراتها لتصبح ماندعوه اليوم الراهن .

وهذا هو السبب في انتفاء التياترية (المسرحية) في فن تولستوي حتى انها قد تكون بعيدة عن نطاق معرفته . وهذا هو الامر الذي يجعله لا مبالياً ازاء ما يكاد الفن يحتاج اليه على نحو طبيعي من دثار قد يكون اسمالاً او اردية مذهبة . قد لا تجتذب المتلقين حسب بل هي كذلك ترفع من شأن الفن بتقدير الفن نفسه ..

يبدو فن تولستوي (بنقاوته) هذه شيئاً قد تقادم عليه العهد . حتى يمكن عده فناً بدائياً . في حاضرنا الراهن . ولكن . لماذا يكون الامر كذلك ؟ الا يعني ذلك اننا ميالون لخلع البدائية على الذرى السامقة والاغوار العميقة . لاننا عاجزون عن الاحاطة بها باذهاننا ؟ كانت السماوات بالنسبة للقدماء لا ترتفع اعلى من السحب . وكان الناس الموهوبون بالخيال الفني . يتصورون ان افتقادهم للاجنحة هو العقبة الوحيدة لوصولهم الى الشمس . وبالطريقة نفسها . انه لو كانت لنا

جنحة طيارة والاهم من ذلك اجنحة عصرية جداً لتمكنا من التحليق الى ذرى تولستوي (البدائية) .

طبيعي ان المرء لا يتنكر لضرورة وجود وسائل فنية طرية لحياة . ذلك انها وسائل جوهرية . على الا تكون نقائض للتجارب الماضية ، بل تكملة وتطوير لها . ذلك ان الحياة الانسانية والثقافة نفسها ليستا من يومنا هذا ومن اجل يومنا الراهن . فنحن في وقت واحد ، ابناء امسنا ويومنا وغدنا .

من نحن ابناء اليوم . ان نحن حذفنا من وجودنا عراقة الماضي والقرون الوسطى والقرن التاسع عشر مثلاً . ان الماضي يلعب دوراً هائلاً في الفن وفي شخصية كل منا بوصف وسيلة للاستيعاب والادراك والاحساس بما يعود الى يومنا ، وفي دخيله كل منا تبدأ الثقافة ببداية تاريخ الثقافة .

واذا اعترفنا ان الادب هو دراسة الانسانية ودراسة الانسان . فاننا سنجد من الصعوبة ان نعثر على كاتب اكثر براعة في تلك المعرفة من تولستوي نفسه . ذلك انه درس الانسان الطبيعي . ومختلف انماط ذلك الانسان .

من المغالطة ان نقول بالقياس اليه . ان ما في الطبيعة الانسانية من تطرفات . وما فيها من شذوذ وامراض . منطقة محرمة لديه . انما الصحيح ان نقول ان هذه المنطقة مجرد منطقة هامشية . يمكن بالطبع الوصول اليها . الا ان تلك المحاولة محاولة غير مجزية . ان الشؤون والمشاغل العديدة المتعلقة بالامور الرئيسة في الحياة . تجدها هنا وهناك بجانبك يوماً بعد يوم . وهي تؤلف جوهر الحياة . وليس انفصالاً عن ذلك الجوهر . شخوص تولستوي شخوص نموذجية تنبثق من سواد الناس وهي لذلك موضوعات صعبة اشد ما تكون الصعوبة عند التحقق منها بواسطة فن الادب . ففي شخوصه لا نجد شيئاً لا نعثر عليه في انفسنا . وهذا هو السبب الوحيد الذي يمنع من عرضها علينا لتكون ذات اهمية خاصة لنا . اما واقع انها تهمنا وتدهشنا فيتمثل في تغلغله العميق في انفسنا وفي الحياة التي نمتلكها . قد كان تولستوي يحذر من الانجراف بالمغالاة والتناقض الظاهري . والمنطق اللامنطقي والخروج عن القياس ، حتى يتجنب الادب كل هذه التصرفات الشاذة . طبيعي ان الادب لا يمكن ان يتجنب هذه الامور جميعاً فقد ظهر على مدى الزمن اساتذة عظام صوروا الشذوذ البشري بمختلف صنوفه . وربما سيظهر امثال هؤلاء في المستقبل ايضاً كل هذا واكثر من هذا بالقياس الى الادب ليس مجرد اغواء . بل هو حق مكتسب لامنازع فيه . حتى يستخدمه على نطاق واسع كل السعة ، وليس من شيء يستطيع ان يغتصب مثل هذا الحق . ومع ذلك ، فلولا المراسي التي دعمت الواقعية والمنطق وكل ماهو طبيعي التي ارساها تولستوي . حيث الرياح والتيارات الجديدة تدفع بادبنا الراهن في البحار المجهولة لما عرفنا اين كان ينتهي الامر بمثل ذلك الادب ؟

ان الاتجاهات والتيارات تظهر وتتلاشى . اما واقعية تولستوي فتصمد صمود الصخر فامراء تولستوي و (كونتاته) وشخصياته من اضراب كاراتاييف والحاج مراد قد تلاشوا من خشبة المسرح منذ عهد بعيد . انهم لم يعودوا في قيد الحياة . ولكن العنصر الانساني يظل شاخصاً ماثلاً . وطالما كانوا كذلك ، فان الناس سيتعرفون على انفسهم من خلال شخوص تولستوي .

فشخوص تولستوي في بقائها في الاطار الانساني والشخصي . تظل مرتبطة دائماً بالانسانية . ان اي كاتب سوى تولستوي ، لم يكن في مستطاعه . ان يتنبه الى ماهذه العلاقة الصميمية الفعلية بين هذين العنصرين (العنصر الانساني والشخصي) من شأن وهذا امر لا يشير الى الكتاب حسب اننا نرى الاشياء التي حولنا وهي تتحرك ونحن نتحرك على ارضنا هذه . كما ان آراءنا عن تلك الحركة المرئية ، تدور في نطاق استيعابنا ومردها جميعاً فعالياتنا اليومية . ومع ذلك فنحن نستطيع رؤية حركة الارض حول الشمس . كما لا نستطيع ان نتصور مسار حركتنا على الارض التي هي في حالة حركة دائمية في الفضاء .

ان هذا التحديد وعدم القدرة اللتين تبدوان بريئتين مسليتين لاتتجليان فيما يخص علم الميكانيك حسب . بل في استيعاب الناس لانفسهم ولاسيما في الروابط العضوية التي تشد الانسان الفرد بالانسانية ككل . ان الانسان الفرد شأنه شأن الاربعة الاف مليون من قاطني الارض ظاهرتان واقعيتان في الارض في واقعنا الراهن . ولكن لم يسبق لأي منا ان استطاع رؤية هاتين

الظاهرتين متلاحمتين في الوقت نفسه .

فبالرغم من كل انجازات العلم ووسائل الايصال التقنية الجماهيرية وكذلك وسائل الاعلام يظل الانسان الفرد ماثلاً في حقل رؤيتنا بيننا الانسانية مازالت تشخص في خيالنا . بدلاً من ان تهبط الى ارض الواقع . ربما يقتضينا الامر ان نتملك هذين النمطين من التفكير . بغية ان نرى كلاً من الانسان الفرد والانسانية . من حيث العلاقة بين كيانيهما

قد يصح القول ان تولستوي . وليس غيره . كان اقرب انسان من اجل انجاز هذه المهمة . مع انه استعان بالخيال والفنطازيا . بنسبة اقل من استعانة الكتاب الآخرين . ذلك انه انطلق من الواقع العياني . اكثر من انطلاق الكتاب الآخرين من ذلك الواقع .

اليس في هذا الامر اشارة مضيئة ؟ اليس في (الحرب والسلم) اشارة مضيئة بما فيها من نداء جماعي موجه الى الانسانية بأسرها . مع انها مفعمة بالناس السعداء ينوف عددهم على أي عدد . في الاعمال الادبية الاخرى ؟ اليست هذه الرواية اشارة مضيئة . بالرغم من انها خلو من التحولات الباثولوجية (المرضية) واللامنطقية في المكان والزمان . اذ فيها تجري الامور وتتطور . وفق ماتجري عليه وتتطور في الحياة الواقعية ..

تمثل شخصيات تولستوي الناس . في مختلف فعالياتهم وفي حصيلة تلك الفعاليات . كما تمثل كلاً من الافراد . على نحو خصوصيته . هذا التنوع ليس تنوعاً لاحدود له . لأن الحدود يصطنعها الواقع بذاته . لقد درس تولستوي الكاتب . الانسانية دراسة معمقةالى حد . ان العلم نفسه . يكاد يحسده على موثوقية المعلومات التي حصل عليها ودقتها .

ان الصلة بين الفرد الانساني هي هدف . الدراسة في فنه . كما هي الحال مع الانسان الفرد نفسه . ومع ذلك يجد تولستوي العلاقات بين انا كارنينا وفرونسكي مطوقة محصورة في نطاق ضيق . ومن ثم اضطر الى الفصل بينهما لكي يواجهبها العالم بغية المقارنة بين حياتيهما ومصيرهما وبين مصائر وحيوات اناس آخرين . وقد حمله هذا الامر الى تطوير رواية مستقلة تنحو نحوها تحت عنوان (كتي وليفن) .

فليس الاصدقاء و (هم المعبرون عن السعادة والغنى الروحي) حسب من نحظى بهم في شخوص تولستوي . بل ما نحظى به ايضاً هو الطريق لمعرفة العالم الذي نجد انفسنا فيه . وهو الوسيلة التي تربطنا بالانسانية جمعاء وبذلك نستطيع التوصل الى القيم الروحية التي يتعذر تفتيتها . وهي القيم القادرة على توحيد شعوب الارض في مجتمع انساني عالمي . من حيث الرؤيا والادراك . ..

ان هذه الامور واموراً اخرى في كتابات تولستوي لانشك فيها . لان ادراكها حد الكمال شيء صعب . ان لم يكن مستحيلاً . لان ذلك يعني التوصل الى استبصار ينفذ الى اعماق الحياة . ذلك ان هذه القدرة الهائلة لدى تولستوي تنسجم انسجاماً تاما بتيار الحياة الذي لا يعرف التوقف او الانقطاع .

قلما ينسج تولستوي عقدته حول حادثة معينة تتناول حياة شخصية من شخصياته مهما تكن الحادثة اخاذة او (مقنعة) فهو لايعدها سوى وصلة من الحياة او العملية الابداعية . اي انها مجرد تفصيل معين . ان ما يسعى اليه هو الحياة في سيلها الجارف .

وهكذا فان الفصل في (الحرب والسلم) و (انا كارنينا) و (البعث) و (الحاج مراد) يحتضن العديد من السنين . ان هذه الروايات لا تمثل مجرد احداث في حياة الشخصيات . بل هي مجموع حيوات تلك الشخصيات .

ثم ان الحروب نفسها بالقياس الى تفكيره احداث لها خصوصيتها فحين كتب (الحرب والسلم) كان العنوان نفسه يتوقع مشكلات اساسية مهمة ستعتور وجود الانسانية في المستقبل الذي يمكن التكهن به . وهذا يعني حاضرنا الراهن نفسه .

ان الادب الكلاسي الروسي . في القرن التاسع عشر . كان يعنى بالمشكلات الاجتماعية المهمة حتى في عناوين نتاجاته . كما هي الحال في (الجريمة والعقاب) و (الاباء والبنون) و (بطل من زمننا) وهذا الامر يتفق مع المهمات التي حملها على عاتقه . ولكن حتى ذلك الادب لم يستطع التعرف على الاستبصار الذي تفردت به رواية (الحرب والسلم) بنطاقها الهائل .

وفي الاساس ، ابدع تولستوي سير شخصياته وحتى حوليات حياتها . ان هذا النوع الادبي ، منذ العديد من قرون ، واعني به قصص الحياة ، بما فيه من تواضع ووقار ، كي يجد له ملاذاً في صوامع الاديرة ؟ اما في القرن التاسع عشر ، فانه وجد سبيله الى الحياة الرحبة ، كما وجد انساناً تبت انه قادر على مزج الثقافة القديمة الضخمة بكل شيء بدعه ذلك القرن ، بحيث يمكن ان يكون الانجاز فيه على ابعد مدى .

وهكذا نجد انفسنا على مقربة من الخلود يداً بيد مع الدقة التاريخية والجهر بما يؤمن به في تلازم وتضامن لدى الكاتب ..

وفضلاً عن ذلك نرى انفسنا ازاء موهبة رهيفة واحياناً بالغة التعقيد ظهرت في القرن التاسع عشر ، فانجزت مهارة سامقة في التمييز بين ادق الظلال في المشاعر والفكر والسلوك ، لافي التوفيق بينها حسب بل الاسباغ على كل ظل منها اسماً ملائماً وتحديداً مضبوطاً ، بحيث تأتي من ذلك كله نظام شامل كما فعل دارون ومندليف . ان المزج بين التاريخ والمعاصرة لا يمكن ان يحققه كاتب ما مالم يكن شاخصاً في الذروة فوق كلا العالمين .

لقد نظر تولستوي الى المعاصرة من عليا تاريخ الروح الانسانية ورأى الى التاريخ من اعالي الامواج التي تشمخ على الماضي .

انه لم يكن يعنى بحوادث التاريخ عناية المؤرخ ، ولكنه اثبت تفوقه على واصفي الحوليات ، السلبية الحركة ، ان ما كان يتوقعه من الحوليات لا يتعدى التجارب التي جمعها . اما نداءات روسو العاطفية فكانت اثيرة على قلبه ، قريبة منه ، ولكنه كان محللاً ودارساً للطبيعة الانسانية افضل منه

لم يكن كاتباً محدثاً او ابناً صغيراً لعصره ، بل كان يشعر بغياب الانسجام . ذلك الانسجام الذي جد بحثاً عنه في كتابه (ثلاث ميتات) كما كان مسامحاً شهماً حيال بهارج ذلك العصر و (موظاته) العابرة التي كانت تتجلى في التولع بالمتناقضات الظاهرية واللعب بالكلمات . كانت المظاهر لا تستحث فيه الاستهجان الرفيق ، لان ذلك العصر كان يتمتع بثقافة وفن عبقريين فياضين)كان كلامه رقيقاً لطيفاً بعيداً عما يعرف بالتقصي المغرق ، والحساسية الشديدة والعامية المتحملة .

اما لغته فلم تعتد استخدام الادعاءات الفارغة ، التي تعني بالعبارات المصقولة ، او التبجيل الذاتي في استعمال الاقوال المأثورة او التناقضات الظاهرية . كانت هذه الاشياء في حياته الواقعية لا تمثل الا احداثاً قصاراً في امدها بينما ما كان تولستوي يركز عليه يتجلى في القضايا الملحمية . ومن هنا ، فانه لم يتناول قط اسلوباً يخلق تياراً شعورياً مشوباً (بالزرفزة) ..

ان لغته لها خصوصيتها ، بحيث تبدو كأنها منبثقة من الايقاعات الاليفة ومن التطلعات التي كانت في قيد الاستعمال .

طبيعي ان الايقاع وطبقات الصوت المختلفة ماثلان في اسلوبه ولكن من المتعذر التعرف اليها او اعادتها او تقليدها ، لان عدم امكان التقليد لذلك الايقاع يبدو كانه يتطلب بحد ذاته ايقاعاً خاصاً غير ايقاعه .

ان الواقعية الي يمثلها تولستوي افضل تمثيل قد تعرض احياناً على انها واقعية محافظة قد مضى عليها الزمن . الا ان ذلك الامر لا يبدو الا للوهلة الاولى .

الواقعية في المصطلح التاريخي ، حديثه جداً بينما التقاليد والتصوف والحكاية الرمزية قديمة قدم الجبال ، لانها تشكل مصادر الفن منذ اعرق العصور ، وهي (يقصد الواقعية) لم تستطع ان تظهر للعيان من عصور الطفولة الساذجة الا بعد مرور دهور سحيقة وطالما ان الانسان لم يستطع ان ينجز مايعرف بتماسك الاشياء المحيطة به ، نراه ـ في فنه ـ بالرسوم التجريدية مستخدماً الخطوط او الالوان البسيطة .

كان على الفن بعامة والادب بخاصة ، ان يجتازا الف سنة من الزمان ، لكي يتخطيا عهود التصوف والحكايات ، انطلاقاً من التجريدية الطفولية للوصول الى الواقعية بوصفها نزعة (حديثة) كان من السهولة للانسان دائماً ان يصورها هو على شاكلته من ان يصور نفسه كما هو في الواقع .

ومن اجل تجسيد الواقعية ، بالمصطلح الفني ، التي توصلت الانسانية اليها ، في القرن التاسع عشر ، اقتضى الامر ظهور كتاب من اضراب تولستوي .

وهذا ما استطاع تولستوي ان يفعله على افضل وجه . واذا ما استطعنا ان نضع الامر في موضعه ، فان كتاباته تبز في

ابداعها اية كتابة اخرى . ان لم نقل انها الابداع في شكله المثالي . من حيث انجازها للانسجام في فعاليات مبدعها الروحية . وفي مزجها بين التفكير الدقيق وحتى العلمي منه وبين التفكير الحسي والعاطفي والتجريبي ..

وهذا يعني ايضاً الواقعية والمنهج الواقعي . ذلك ان التجريدية تسعى دائماً الى تفريغ الفعاليات الروحية الى الشعور والمعرفة . الشكل والمعنى . الفنطازيا والواقع . واضعة كلاً من هذه المقولات في تناقض مع المقولة المقابلة لها . ساعية للوصول الى الحرية الابداعية في ذلك الضرب من المواقف المتناقضة .

ثم ان الفنان اذا اعتبر نفسه عنصراً شاذاً فانه سيكون ميالاً لان يرى كل ماهو ماثل شاذاً في العالم الذي يحيط به . اي انه سيرى شيئاً شاخصاً وراء حدود ماهو طبيعي .

واذا كانت الحال كذلك . ينبغي لنا الا ننسى ان اللامحدودية تعني اللاشيئية . وان (شيئاً ما) هو اكثر تعقيداً من (لا شيء) ومن هنا فان اخضاع المرء لنفسه ولفعالياته الابداعية وبالتالي لمعنى محدد مرسوم . اصعب كثيراً من حيث الانجاز . واشد تعقيداً مما لامعنى له . وبخلاف التجريدية . التي لا يبدو فيها الشيء ملموساً اساساً حتى في اهم اعمالها . فان الواقعية قمينة بهذه التسمية . لانها عيانية ملموسة ولانها وصلت الى مستوى فني محدد . من حيث انها لا يمكن ان تكون شيئاً محسوساً . فالمدارس الرومانسية والنقدية والاجتماعية والاخلاقية الاجتماعية والاشتراكية . كلها تيارات يصعب تسميتها وتصنيفها كما هي الحال بالقياس الى الحياة نفسها ..

ومهما اختلفت الاتجاهات الواقعية بعد تولستوي . فان هذه الاتجاهات مرتبطة الصق ارتباط بتولستوي . ذلك ان الكتاب الواقعيين بعد العديد من السنين . لم يكونوا متمكنين من رؤية ابداعهم بانفسهم دون ان يكونوا على صلة بذلك الارتباط ودون ان يكونوا متوجهين الى تلك المرحلة من مراحل التطور الادبي التي تتعلق باسم تولستوي . وبالايجاز واقعية تولستوي .

ماذا يفعل فنان القرن العشرين ان حول الانسان الى صرصار اهو بذلك يبدع انساناً حديثاً ؟ ..

طبيعي ان هذا الامر ليس اعادة لما جرى في العصور العريقة . حين اسبغ الانسان على الحيوانات روحاً وفكراً انسانيين . ذلك ان صرصار اليوم يختلف عن سابقه ..

لدينا هنا . ولا شك . اعادة لكنها اعادة تختلف في حضورها . عما سبق . انها ماثلة . قبل كل شيء . في اشكال الفن ووسائله بحد ذاتها .

ومع ان التكرار في الواقعة . اقل حدوثاً ظاهرياً وبالتالي فذلك الامر واضح في مبدئها نفسه . ومن هنا فان التكرار لا يتدخل في اللحظة الراهنة مباشرة بل يتخذ مساراً تاريخياً . اي انه يتصل اتصالاً لصيقاً بالحاضر . دون ان يكون ذلك الاتصال آنياً .

ومن هنا فان هذا الاتصال ذو اثر هائل لان مصادره وطبيعته هما مصادر الحياة وطبيعتها . اننا نستطيع ان نثبت جذور تولستوي التاريخية الموغلة في الاعماق من حيث ابداعاته دون ان نعثر على سوابقها ونماذجها البدئية في تاريخ العالم القديم . ذلك ان واقعية تولستوي لم يكن لها مجال للنهوض بدون الاستناد الى التفكير الدقيق والعلمي وبدون الاحاطة بالعديد من الوقائع في مجالات السايكولوجيا وعلم التشريح والتاريخ وعلم الجمال والمعرفة الطبيعية والتكنولوجيا . واستخدام هذه الوقائع بعد تجميعها وترتيبها . ان الواقعية بعامة وواقعية تولستوي بخاصة تعملان وفق مصطلحات ملموسة . تحدوها ثقة اعظم من الثقة التي تواكب كل الاتجاهات الاخرى في الفن . لانهما ينزعان الى الامل بان الحياة في متناولها . ولو لم يبد الامر كذلك على نحو ثابت . ذلك ان الحياة بحاجة الى الواقعية . وبما ان الامل يحتضن التفاؤل على اوسع نطاق عالمي . فان شعوب عالمنا . بحاجة ماسة الى مثل هذا الامل وهذا التفاؤل في ظروف حياتنا الراهنة . طبيعي ان نقول : ان الشك رفيق امين للفنان . فالفن والثقة الغامرة بالنفس . لا يمكن ان يتحركا يداً بيد . وهذا ما نستخلصه من شخصية تولستوي . التي استطاعت ان تتجاوز الهيمنة على الفن لتهيمن على معنى الفن نفسه . بالجلال نفسه الذي تمثل في الهيمنة على الفن .

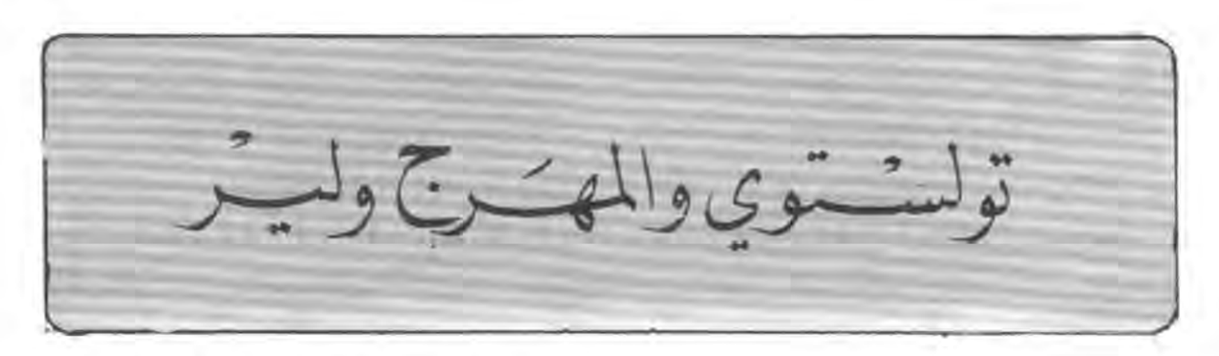
تبدو شخصية تولستوي جليلة في كل شيء حتى في تناقضاتها الباطنية . ومع ذلك . فانه استطاع ان يحول بين شخصيته وبين اسباغ الظلال على شخصياته .

وفي الوقت ذاته . فان هذا الامر لم يؤد به الى المنطق البارد

.. ـتحى الآلي . بل الى انتفـاء كل ماهو نافل . فائض عن ـحـجة . كالزخـرفة الكلامية والحشـو الفـارغ . والابتكار ـصحل . من تلك الامور التي كان يمكن ان تجلب الشهرة لاي ـ آخر .

فليس من شيء من الابتذال اليومي يمكن ان يشـخص في كتـبته . صحيح ان (الحـرب والسـلم) و (انا كارينيا) تنحـوان ـحـى تاريخياً متسـلاً الا انه ليس فيهـا اثر من الابتذال ـيوي . هنا نعثر على الوعي . دون العثور على (تيار الوعي) هـ تشـخيص فردي . دون التطرف في الانفـرادية . هنا ثمة ـخصيات . دونما تجميع للشـخصيات فيا يعـرف بـ (الجمهـور ـنعزل) لان الشـخصية الجـديرة بهـذا الاسـم بالقياس الى تولستوي هي التي تشعر بانها جزء لا يتجزأ من الانسانية بالرغم من كل شيء . وبغض النظر عن المرتبة الاجتماعية . ولاسيا اذا حدث ان كانت تتحكم في مصائر الاخـرين . او كان مصـيرها ذاته ليس تحت امرتها . هذه الصفة يمتلكهـا بلاتون كاراتاييف . ولكن ليـس من خـلال مشـاعره . كما هي من خـلال احسـاسه بالمشاركة في شـؤون العـالم وفي الحياة ككل . وهنا تكـن حكمته وسداد رأيه وكوتوزوف يمتلك تلك الصـفة . ولذا فهـو شـخص حكيم . اما هذا الاحساس فكان غريباً بالنسبة الى نابليون فهو لم يكن مشاركاً في الحياة،بقدر ماكان مستعبداً مقيداً ولذلك فبالرغم من عبقريته كلها . كان انساناً ذا رؤيا محدودة .

ان العبقرية الاصيلة بالقياس الى تولستوي لا يمكن ان تمثل في الحياة بدون الاحـسـاس المتكامل معهـا وبهـا . وبدون الفكر والشـعور كليهما . بالقياس لتولسـتوي لابد للفـن ان يمتلك المشـاعر والافكار التي تصـدر معاً . عن الانسـانية باسرها وبالقياس الى تولسـتوي ايضـاً . الفـن مدعو الى ان يرفد الانسان بكل الصفات الرفيعة . وبكل ما في الطبيعة الانسـانية من اصالة .



ترجمة حسن عبد المقصود حسن

عن الانكليزية

جورج أورويل

George Orwel

ان كراسات تولستوي هي اقل جزء معروف من مؤلفاته زد على ذلك ان كراسته التي يهاجم فيها شكسبير ليست بالمؤلف الذي يسهل الحصول عليه ، على الاقل في صورة ترجمة انجليزية .. لذا قد يكون من المفيد هنا ، ان نورد تلخيصا لها قبل محاولة مناقشتها .

يبدأ تولستوي بقوله انه لطالما اثار شكسبير في نفسه نفورا لا يقاوم وملالاً قائلا : لقد ادرك ناقدنا معارضة العالم المتحضر له ، فراح يهاجم اعمال شكسبير المرة تلو المرة . يقرأها ثم يعاود قراءتها بالروسية والانجليزية والالمانية ليخرج علينا بقوله ، ولكنني في كل مرة يتملكني الاحساس نفسه ـ النفور والسأم والحيرة» ثم هاهو وقد بلغ الخامسة والسبعين يعاود قراءة اعمال شكسبير جميعها بما في ذلك مسرحياته التاريخية ، ويخلص الى قوله :

> لقد احسست وبقوة اكبر بهذه الاحاسيس ذاتها بيد انها ليست هذه المرة احاسيس الحيرة ، بل هي اعتقاد ثابت راسخ ان المجد المعقود للمواهب والعبقريات ذلك المجد الذي يحظى به شكسبير والذي يدفع كتابنا المعاصرين الى محاكاته ، ويدفع القراء وجمهور المسرح الى تكشف محاسن هو منها صفر اليدين ، فاذا بهم يشوهون افكارهم الجمالية والاخلاقية ـ شر مستطير ككل فرية اخرى .

ويضيف تولستوي قائلاً : شكسبير ليس عبقرية فذة ، بل ولا مجرد مؤلف بين بين . وكي يدلل على هذه الحقيقة نراه يدرس مسرحية «الملك لير» ليهاجم رائعة كيل لها المديح اشكالاً والواناً ـ مسرحية يمكن ان تؤخذ كمثال لاروع اعمال شكسبير ..

ثم يستعرض تولستوي ، على نحو ما ، حبكة مسرحية «الملك لير» فيجد انها ، في كل خطوة موصومة بالملل والحشو ، والاعمال والغموض ، والابتذال والبذاءة ، واحداث شاطحة ، و «هذيان محموم» ونكات سخيفة ، ومفارقات تاريخية ، وتقاليد مسرحية بالية ، وما الى ذلك من مثالب اخلاقية وجمالية . وخلاصة القول فمسرحية «الملك لير» في نظره ، سرقة لمسرحية اسبق وافضل بكثير ـ مسرحية تعرف باسم King Leir لكاتب مجهول ، سرقها شكسبير ، ثم نسخها . ويجدر بنا هنا ، ان نقتبس فقرة ، كنموذج نوضح به النهج الذي سلكه تولستوي في عمله ، فهو يلخص المشهد الثاني من الفصل الثالث (وفيه يقف «لير» و «كنت» والمهرج معا وسط العاصفة ، على هذا النحو :

يذرع «لير» الخلاء ، ويتفوه بكلمات يقصد بها التعبير عن يأسه ، فهو يتمنى ان تهب الرياح عنيفة عاتية حتى تنفجر منها الاشداق وان تغرق الامطار كل شيء فلا تبق ولا تذر ، وان يشيط البرق رأسه الاشيب ، وان يدك الرعد الارض دكا . وان يميت كل نطفة يخرج منها الانسان الجحود ! ويمضي المهرج يهرف بكلمات جوفاء لا معنى لها . ثم يدخل «كنت» فينبئه «لير» انه ، لسبب ما ، سيكتشف اثناء هذه العاصفة ، امر المجرمين جميعهم ، فيلقون جزاء ما كانوا يفعلون . ويحاول «كنت» ولم يكن «لير» قد تعرف عليه بعد ان يحثه على اللجوء الى كوخ هناك ، وهنا ينطق المهرج بنبوءة لا تتصل ، بحال ، بالموقف آنذاك ، ثم يتفرق الجميع .

ويصدر تولستوي حكمه الاخير على مسرحية «الملك لير» فيقول انه ما من قارىء لم يقع تحت تأثير شكسبير ـ لو فرض وجود هذا القارىء ـ يستطيع ان يأتي على قراءتها الا وتملكه شعور بالسأم والبغض الشديد . وهذا يصدق على سائر مسرحيات شكسبير التي تغنى الكثيرون بامجادها ، ناهيك عن تلك المسرحيات الغثة الممسوخة : «بيريكلين» و «الليلة الثانية عشرة» و «العاصفة» و «سمبلين» و «ترولیوس وكريسيدا» .

وبعد ان يفرغ تولستوي من حديثه عن مسرحية «الملك لير» نراه يدبج اتهاما عاما ضد شكسبير . لقد وجد ان شكسبير يتمتع بمهارة فنية معينة يمكن عزوها الى اشتغاله بالتمثيل . اما فيا عدا ذلك فلا محاسن له ، اطلاقا فلا قدرة لديه على رسم شخوصه ، او جعل الكلمات والحركات تنبع ، بصورة تلقائية من مواقف المسرحية ولغته سمجة مبالغ فيها على نحو مطرد ، ثم انه يزج بافكاره العشوائية ، في فم اية شخصية تعرض له ، ويكشف عن انعدام حسه الجمالي ، وكلماته لا صلة لها البتة بالفن او الشعر .

ويختتم تولستوي كلامه فيقول «يستطيع شكسبير ان يكون كل ما تشاء ، ولكنه لم يكن فنانا زد على ذلك ان آراءه تفتقر الى الاصالة والتشويق . ثم هو ينزع الى ادنى وافسق النزعات : ومن الغريب ان تولستوي لا يبني حكمه الاخير هذا على اقوال شكسبير نفسه بل على مزاعم ناقديه : جيرفينس وبراندز ، وكان شكسبير حسبما زعم جيرفينس يقول (او قل حسب قراءة تولستوي لجيرفنس) ان المرء ممكن ان يكون طيباً ما بعد ذلك من طيبة ، بينما كان براندز يقول «ان مبدأ شكسبير الاساس هو ان الغاية تبرر الوسيلة» ويضيف تولستوى من عندياته هو ان شكسبيركان شوفينيا متطرفا من أسوأ الانواع ، ولكنه (تولستوي) رغم هذا ، يعتبران جيرفينس وبراندز قد اعطيا وصفا صادقا ومقنعا لوجهة نظر شكسبير في الحياة ! ..

ثم يلخص تولستوي ، في بعض فقرات نظرية الفن التي سبق ان عبر عنها باسهاب ، في موضع آخر ، وان كان مفادها ، في ايجاز المطالبة بسمو الموضوع ، والاخلاص ، وجودة الفة . فالعمل الفني العظيم لابد ان يعالج موضوعا مهما بالنسبة لحياة البشر . يجب ان يعبر عن شيء يحس به الكاتب احساسا صادقا ويجب ان يستخدم اساليب فنية من شأنها ان تحدث التأثير المنشود . ولما كان شكسبير متسماً في افكاره ، مسبتاً بالاهمال في الاداء ، عاجزا عن الاخلاص حتى ولو للحظة واحدة اذن فقد اذنب في حق الفن ..

وهنا يثور سؤال عسير ـ لو فرض وكان شكسبير على هذا النحو الذي يظهره تولستوي ، كيف تأتى له اذن ان يكون موضوع اعجاب الجماهير ؟ من الجلي ان الاجابة تكمن في شيء واحد ، ولا غير سواه ، شيء اشبه ما يكون بالتنويم المغنطيسي الجماعي او «ايحاء وبائي» لقد خدع العالم المتحضر بطريقة ما اذ ظن ان شكسبير كان كاتبا ممتازاً . ولن يحدث حتى انصع دليل على نقيض هذه الفكرة ، اي تأثير كائنا ما كان ، ذلك لان المرء لا يتعامل هنا ، مع فكرة مبنية على المنطق ، بل مع شيء اشبه ما يكون بعقيدة دينية راسخة . ويقول تولستوي ان كان هناك على مر العصور ، وما زال هناك سلسلة لا نهاية لها من تلك الايحاءات الوبائية كالحروب الصليبية ، والبحث عن حجر الفلاسفة ، وهوس زراعة ازهار التيوليب الذي اكتسح هولاندا ، في وقت من الاوقات ، ثم يسوق تولستوي ، كمثال عصرنا ، قضية دريفوس ، التي اهتز لها العالم اجمع ، دون سبب معقول . كما يشير الى موجات مباغتة عابرة من هوس بنظريات سياسية وفلسفية جديدة ، او بهذا الكاتب او ذاك ، فنانا كان

او عالما ، كداروين الذي بدأ يغشاه النسيان (عام 1903) . وقد يظل اي معبود شعبي تافه احياناً اثيراً لدى الجماهير مدى قرون ، اذ يحدث ان مثل هذه النوبات المهووسة التي تنشأ نتيجة اسباب معينة عملت ، بسبيل المصادفة على ترسيخها ، لاتفاقها ، الى حد كبير والاتجاهات السائدة في المجتمع ، وخاصة في الاوساط الاوربية ، تبق مدة طوية وقد بقيت مسرحيات شكسبير موضع الاعجاب ردحاً طويلاً من الزمن لانها تتفق وعقلية الطبقات العليا المارقة ..

اما عن الكيفية التي بدأت بها شهرة شكسبير فيشرحها تولستوي بأن الاساتذة الجامعيين الالمان هم الذين روجوا لها في نهاية القرن الثامن عشر ، وبذلك بدأت في المانيا ، ثم انتقلت الى انجلترا ، وقد عمد الالمان الى اعلاء شأن شكسبير لانهم ، وقد خلا زمنهم من مسرحيات المانية تستحق الذكر ، وبدأ الادب الفرنسي الكلاسيكي يبدو فاترا متكلفا ، افتتنوا بتطوير شكسبير للمشاهد على نحو ذكي[1] كما وجدوا فيه اداة معبرة عن نظرتهم الى الحياة . اعلن جوته ان شكسبير شاعر عظيم فاندفع خلفه النقاد الآخرون . عن بكرة ابيهم يرددون آراءه كالببغاوات وبذا بقي افتتان الناس به حتى يومنا هذا ومن ثم كان تدهور المسرحية وانحطاطها ومزيدا من افساد النظرة الاخلاقية السائدة . ومن هنا كان «هذا التمجيد الزائف لشكسبير» شرا خطيراً يشعر تولستوي بأن واجبه يحتم عليه مكافحته ..

هذا هو ، اذن ، لب ما ورد بكراسة تولستوي . ولا يسع المرء الا ان يشعر ، للوهلة الاولى ، ان تولستوي اذ يصف شكسبير ككاتب رديء فانه انما يجيء بفرية يمكن دحضها بيد ان الامر ليس كذلك اذ ليس هناك في الواقع أي نوع من الادلة او الحجج يمكن للمرء ان يستعين بها في اثبات ان شكسبير او اي كاتب سواه ، كاتب «جيد» كما انه ليس هناك طريقة تثبت بصفة قاطعة ، ان كاتبا ما ، كاتب رديء . واخيراً ليس ثمة محك للجدارة الادبية سوى خلود العمل الادبي ، الذي هو في حد ذاته ، دليل على رأي الاغلبية العظمى . ان نظريات فنية كتلك التي يبتدعها تولستوي ، نظريات لا قيمة لها البتة ، لانها لا تنطلق من افتراضات تعسفية فحسب ، بل وتعتمد على تعبيرات مبهمة مثل «مخلص» و «هام» وهلم جرا يمكن تفسيرها على أي وجه يختاره المرء ، ومن هنا لا يستطيع احدنا ان «يرد» على هجوم تولستوي ولكن يبقى هذا السؤال المثير : لم هذا الهجوم من جانب تولستوي على انه ينبغي علينا ، بادىء ذي بدء ، ان نلاحظ ، ولو بطريقة عابرة ، انه يستخدم العديد من الحجج الواهية المضللة . ولئن كانت بعض هذه الحجج تستحق الاشارة اليها ، فليس ذلك لانها تدحض تهمته الاساسية ضد شكسبير ، بل لانها دليل حقد وضغينة ..

نبدأ فنقول ان فحصه لمسرحية «الملك لير» ليس نزيها او متجردا كما ادعى هو مرتين ، بل كان على النقيض من ذلك عملية مطولة في التحريف والتشويه فمن الواضح انك حينما تلخص هذه المسرحية من اجل شخص لم يقرأها ، فانك لا تكون نزيها ان انت قدمت حديثا هاماً كحديث «ليروهو يحتضن كوزديليا جثة هامدة بين ذراعيه ، على هذا النحو : «مرة اخرى يبدأ هذيان لير البغيض ـ هذيان يخجل المرء لسماعه كما يخجل اذ تصك اذنه نكات سخيفة . هذا ويعمد تولستوي الى تغيير او تلوين الفقرات التي ينتقدها على نحو يظهر الحبكة اكثر تعقيداً ، واقل احتمالاً ، كما يظهر اللغة اكثر مبالغة . فهو يقول لنا ، مثلا ، انه لم تكن ثمة حاجة تدفع «لير» الى التنازل عن عرشه ، رغم ان هذا الدافع ـ كبر سنه ورغبته في اعتزال هموم الدولة ـ قد بين بجلاء في المشهد الاول . وسنرى انه حتى في الفقرة التي سبق ان اقتبسها تولستوي قد اساء عامدا متعمداً ، فهم احدى العبارات ، وحور بعض تحوير ، معنى عبارة اخرى فاذا به يحول اشارة معقولة في سياقها ، الى مجرد هراء ، ولا يعد شيء من سوء تأويله هذا في حد ذاته ، امراً جسيما ، ولكن تأثيره ، المتراكم ، يبالغ في التفكك السيكولوجي للمسرحية ثم اننا نرى تولستوي غير قادر على شرح هذه الحقيقة : لم كانت تطبع ، اذن مسرحيات شكسبير ولم كانت تمثل على المسرح بعد مائتي سنة من وفاته ، قبل بداية عدوى «الايحاء الوبائي» ان كل تفسيراته لشهرة شكسبير تخرصات تهولها اكاذيب صارخة هذا ويتناقض العديد من اتهاماته تناقضا واضحا فهو يقول على سبيل المثال ، ان شكسبير مجرد كاتب يهدف الى المتعة والترفيه ، وليس كاتبا جادا ، بينما يقول في موضع آخر انه يضع افكاره ، دائماً على لسان شخوصه . وعلى العموم فمن العسير ان

ـ ن تولستوي قد عبر عن انتقاداته بانصاف وحسن نية . ـ كان الامر ، فمن المستحيل انه هو نفسه . كان يعتقد تمام الاعتقاد فيا قدمه من آراء بمعنى انه كان يعتقد ان العالم المتحضر ـ قد خدع طيلة قرنين بكذبة ضخمة استطاع هو وحده كشفها . ان كراهيته لشكسبير كراهية حقيقية ولكن اسبابها ـ تكون مختلفة كلياً او جزئياً عما يجاهر به . وهنا تكمن أهمية ـ ستة .

ولا يسع المرء في هذا الموضع ، الا ان يجد نفسه مضطرا ـ ان يبدأ عملية حدس وتخمين . على ان هناك مفتاحاً واحداً ييسر لنا ما نحن بصدده ، او على الاقل ، هناك سؤال قد يدلنا على الطريق الى هذا المفتاح وهذا السؤال هو : لم اختار تولستوي مسرحية «الملك لير» بالذات من بين ثلاثين مسرحية او اكثر هدفا خاصا له ؟ ـ الجواب : احرزت هذه المسرحية شهرة فائقة ونالت من المديح الشيء الكثير حتى ليمكن ان تؤخذ مثلا لاروع اعمال شكسبير ورغم ذلك نرى تولستوي اذ يرمي الى تحليل متحامل حاقد ويختار المسرحية التي يبغضها اكثر من سواها الا يحتمل انه كان يبغض هذه المسرحية بوجه خاص ، لشعوره . سواء عن وعي منه او عن غير وعي ، بالشبه بين قصة حياة لير وقصة حياته هو ؟ على انه من الافضل ان نطرق مفتاح هذا السر من الاتجاه المعاكس اي بدراسته مسرحية «الملك لير» نفسها ، وما فيها من محاسن يغفل تولستوي عن ذكرها .

ان اول شيء يلفت نظر القارىء الانجليزي في كراسة تولستوي انها تكاد لا تتطرق الى شكسبير شاعرا . فهو يكتب عن شكسبير ككاتب مسرحي لا اكثر ولما كانت شعبية شكسبير حقيقة ملموسة ، لا زيف فيها ولا بهتان فانه يعتقد انها انما ترجع الى حيل الصنعة المسرحية التي تتيح فرصا مواتية للاذكياء من الممثلين . وذا زعم باطل بالنسبة الى الناطقين باللغة الانجليزية فان العديد من المسرحيات التي تحظى بتقدير بالغ من قبل عشاق شكسبير كمسرحية «تيمون الاثني» على سبيل المثال ، نادراً ما تمثل على المسرح ، او قل لا تمثل اطلاقا ، بينما بعض المسرحيات التي يمكن تمثيلها بسهولة ويسر مثل «حلم ليلة صيف هي اقلها نيلا للاعجاب ان المهتمين بشكسبير يقدرونه في المكان الاول ، لاستخدامه اللغة تلك «الموسيق اللفظية» التي يعترف برنارد شو نفسه وهو ناقد معاد آخر انها ذات اغراء لا يقاوم اما تولستوي فيتجاهل هذه الحقيقة ويبدو انه لا يدرك ان هذه القصيدة او تلك ذات قيمة خاصة بالنسبة لمن يتكلمون اللغة التي كتبت بها . ومهما يكن من امر فانه لو فرض وتقمص المرء شخصية تولستوي ثم حاول ان يفكر في شكسبير كشاعر اجنبي لاتضح له ان ثمة شيئاً قد اغفله تولستوي . فالشعر كما يبدو ، ليس مجرد اصوات وايماءات ولا قيمة له خارج مجموعته اللغوية والا فكيف نفسر ان بعض القصائد ، بما في ذلك قصائد كتبت بلغات بائدة ، تنجح في اجتياز حدود بلادها ؟ من الواضح ان قصيدة غنائية كقصيدة «غدا عيد القديس فالنتاين» لا يمكن ترجمتها ترجمة جيدة ولكن هناك في روائع شكسبير شيئاً يمكن وصفه كشعر بمعزل عن الكلمات حقا ان تولستوي مصيب في قوله ان مسرحية «الملك لير» كمسرحية ليست مسرحية ممتازة فهي مطولة اكثر مما ينبغي ، ومتخمة بشخصيات وحبكات ثانوية لا حصر لها . فتلا كان يكفي ابنة جحود واحدة ثم ما كان اغنانا عن شخصية ادجار وفي الواقع كان يمكن ان تكو مسرحية افضل لو استبعد جلوشستر وابناه كلية . ومع ذلك فثمة شيء نوع من نمط او تصميم أو ربما بمجرد جو المسرحية ، يوجب كل التعقيبات والفقرات المملة يمكننا ان نتخيل مسرحية «الملك لير» كمسرحية عرائس ، او كمسرحية صامتة ، او كرقصة بالية او كسلسلة من الصور ، ولكن بعضا من شعرها (وقد يكون الشطر الاساس منه) متأصل في قصتها ، ولا يعتمد على اية مجموعة معينة من الالفاظ او على تمثيلها على المسرح .

اغمض عينيك وفكر في الملك لير دون ان تستحضر في ذهنك ان أمكنك أي طرف من الحوار . ماذا ترى ؟ ـ عجوزا مهيبا يرتدي عباءة سوداء ذا لحية بيضاء وشعر ابيض متهدل : شخصية من رسوم الشاعر ويليام بليك (ولكنه ايضا ـ وفي ذلك من الغرابة ما فيه ـ اشبه بتولستوي نفسه) يهيم على وجهه خلال عاصفة عاتية هوجاء يلعن الاقدار . برفقته مهرج ومجنون ، ثم يتغير المنظر ، فنرى العجوز ولما يزل يهدر ويلعن دون ان يعي شيئا ، وبين ذراعيه فتاة فاقدة الحياة ، بينا المهرج يتدلى من مشنقة في مؤخرة المسرح . هذا هو هيكل المسرحية

دون تنميق او تزويق . وهنا بل في هذا الموضع بالذات . يريد تولستوي ان يحذف معظم الاساسيات . انه يعترض على العاصفة كشيء لا ضرورة له . وعلى المهرج الذي يراه . في نظره . مجرد مصدر ازعاج وذريعة للتفوه بنكات سمجة . كما يعترض على موت كورديليا الذي يعتبره عملا يسلب المسرحية مغزاها . وحسبما يقول تولستوي . فان المسرحية الاسبق King Leir التي اقتبس منها شكسبير .

تنتهي بطريقة طبيعية اكثر . تتفق والمتطلبات الاخلاقية للمشاهد على نحو افضل مما تنتهي به مسرحية شكسبير . اي بهزيمة زوجي الاختين الكبيرتين على يد ملك الغال وباعادة الملك لير الى عرشه بفضل ابنته كورديليا بدلاً من ان تقتل .

أي انه كان ينبغي للمأساة ان تكون ملهاة . او قل ميلودراما . قد يشك المرء في الاحساس بالمأساة شيء ينسجم مع الايمان بالله . ولكنه ايا كان الامر لا يتفق وعدم الاعتقاد بكرامة الانسان وهذا النوع من «المطلب الاخلاقي» الذي يشعر بانخداعه عندما تفشل الفضيلة في الانتصار . ان الموقف المأساوي يتحقق . بالضبط . عندما لا تنتصر الفضيله . ولكن عندما يحس المرء فان الانسان انبل من تلك القوى التي تسحقه . وربما كان الادهى والامر ان تولستوي لا يرى مبررا لوجود المهرج الذي هو جزء مكمل للمسرحية لا غنى عنه . انه لا يقوم بما يشبه عمل الكورس فحسب اذ يوضح المواقف الهامة بالتعليق عليها بذكاء يفوق ذكاء غيره من الشخوص . بل يمثل نقيض الملك في نوبات جنونه . فنكاته واحاجيه وندف قوافيه وسيل تعليقاته الساخرة حول نبيل حماقات لير والتي تتراوح بين التهكم ولون من الشعر الحزين . كقوله «عن كل مالك تنازلت وكان ملكك منذ ولدت» مثل نقيطات تتقاطر ببطء في اعطاف المسرحية تذكرنا بأن الحياة رغم ما يعترضها من ظلم وقسوة وتآمر . وخداع . ماضية في سبيلها كعهدها دائماً ويستطيع المرء من خلال تذمر تولستوي من المهرج . ان يلم بطرف من خلافه الاعمق مع شكسبير انه يعترض . وله بعض العذر في ذلك . على هلهلة مسرحيات شكسبير واستطراداته . والحبكات البعيدة التصديق . واللغة المبالغ فيها . ولكن ربما كان اكثر ما يكرهه يتمثل اساسا في نوع من الاسراف في المتعة والمرح . وهذه نزعة تميل الى ألا يصيب المرء قسطا كبيرا من المتعة . والا يجعلها هدفه الاساس في موكب الحياة . ومن الخطأ ان نتسرع فنقول ان تولستوي كمعلم اخلاقي . يهاجم فناناً . كلا . انه لم يقل في يوم من الايام . ان الفن مفسدة او هراء . بل ولم يقل ان البراعة الفنية شيء لا اهمية له . ولكن هدفه الرئيس . في سنواته الأخيرة . كان يرمي الى تضييق نطاق الافكار والمشاعر الانسانية فاهتمامات المرء وارتباطه بالعالم المادي . والكفاح اليومي يجب ان يكون من القلة . لامن الكثرة بمكان والادب يجب ان يتألف من امثال وحكايات اخلاقية خالية من الاسهاب والتفصيل على انه ينبغي ان تكون هذه الامثال والحكايات وهنا يختلف تولستوي عن المترمت الجلف ـ اعمالا فنية. ولكن لابد من استبعاد عنصري المتعة والفضول منها . كما يجب ان يجرد العالم . هو الآخر . من عنصر الفضول . انه ينادي بأن مهمة العلم ليست اكتشاف ما يحدث بل تعليم الناس كيف يعيشون . وهذا ينطبق . بدوره على التاريخ . والسياسة . ان الكثير من المشاكل (كقضية دريفوس . مثلا) بكل بساطة . لا تستحق الحل . ولا مانع عنده من تركها معلقة .

وفي الواقع . فان نظرته حول نوبات الهوس او الايماءات الوبائية والتي يحشد فيها أشياء كثيرة كالحروب الصليبية . وولع الهولنديين بانبات زهور التيوليب يكشف لنا عن استعداده للنظر الى الكثير من الانشطة كمجرد اندفاعات اشبه ما تكون باندفاعات اسراب النمل جيئة وذهاباً . اندفاعات غبية يتعذر تعليلها . ومن الواضح انه لم يكن ليطيق كاتبا مثل شكسبير يتسم عمله بالفوضى . ويلجأ الى التفصيل والاستطراد . ان رد فعله هو رد فعل عجوز غضوب يزعجه طفل صخاب لم تقفز وتقفز هكذا ؟ لم لا تجلس في هدوء مثلي ؟ ان العجوز محق في ذلك على نحو ما ولكن المشكلة ان الطفل يحس بالحياة تتدفق في اوصاله . الأمر الذي تولى عن العجوز ولم يعد . ولو فرض وادرك العجوز وجود هذا الاحساس لدى الطفل لزاد غضبه لو انه يستطيع ان يحيل جميع الاطفال عجائزا ان تولستوي يفتقد شيئاً وهو عاقد العزم على حرمان الآخرين منه كذلك . كان بطبعه انانيا متسلطا كان لايفي يضرب خادمه حتى بعد ان يقع

بين الحين والحين ، في سورات غضبه ، بل وكان حسبما يقول دريك ليون ، مترجم حياته ، يشعر برغبة دائمة ، في صفع من كان يختلف معه . ومن المعلوم ان المرء لا يتحرر بالضرورة من هذه الطباع بتحوله الى الدين ، بل في الواقع ان توهم المرء بانبعاثه الروحي يطلق العنان لرذائله الفطرية كي تنشط بحرية اكثر مما كانت عليه وان كان ذلك ـ ربما ـ على نحو اكثر خبثا ودهاء . كان تولستوي قادرا على شجب العنف ورؤية ما ينطوي عليه ، ولكنه لم يكن قادرا على التسامح او التواضع ، وحتى لو لم نعرف شيئاً عن كتاباته الاخرى لامكننا ان نستدل على نزوعه الى الاستشهاد الروحي من هذه الكراسة وحدها .

وايا كان الامر فان تولستوي لا يحاول مجرد سلب الاخرين متعة لا يشاركهم فيها ، اجل انه يفعل ذلك ، ولكن خلافه مع شكسبير يذهب الى ابعد من ذلك انه خلاف بين الاتجاه الديني والاتجاه الانساني نحو الحياة . وهنا يعود المرء ادراجه الى الموضوع الاساس لمسرحية «الملك لير» ذلك الموضوع الذي لا يذكره تولستوي وان كان قد بسط الحبكة بشيء من التفصيل .

ان مسرحية «الملك لير» واحدة بين قلة من مسرحيات شكسبير التي تدور حول «شيء ما» وكما يشكو تولستوي وله الحق في ذلك ، انه قد كتب هراء كثير عن شكسبير كفيلسوف وكعالم نفسي وكمعلم اخلاقي كبير» وما هو نقيض ذلك . لم يكن شكسبير مفكرا منظما . انه ينطق بافكاره الجادة على نحو استطرادي ، او مواربة ، ومن هنا لا ندري الى اي مدى كتب ينشد هدفا ، بل ولا ندري كمْ العمل المنسوب اليه ، وهل هو فعلا الذي كتبه ام غيره ، وهو لا يشير في سونيتاته ، ولو بطرف خفي ، الى مسرحياته كجزء من منجزاته رغم انه يورد اشارة يشوبها بعض حياء الى عمله كممثل . من الجائز انه كان ينظر الى نصف مسرحياته في الاقل ، كمصدر مالي ليس الا وما كان ليكلف نفسه عناء التفكير في عرض مسرحيته او عنصر الاحتمال فيها ، طالما كان بمقدوره جمع شتات من مادة مسروقة يمكن ان تتماسك على خشبة المسرح . وايا كان الامر فليس هذا هو كل شيء . ونبدأ فنقول ، كما يشير تولستوي نفسه ، ان شكسبير كان من عادته زج افكار عامة لا حاجة اليها ، في افواه شخصياته وهذا عيب جسيم في الكاتب المسرحي ، ولكنه ادعاء لا يتفق والصورة التي رسمها تولستوي عن شكسبير ككاتب سوقي متهافت على المال ، مدقع في افكاره ، لا يهمه سوى احداث اكبر اثر بأقل مجهود ممكن . زد على ذلك ان ما يقرب من اثنتي عشرة مسرحية من مسرحياته ، كتبت معظمها بعد عام 1600 ، ذات معنى لا يرقى اليه الشك ، بل ومغزى اخلاقي واضح ، اذ تدور حول موضوع اساس يمكن تلخيصه ، في بعض الاحوال ، في كلمة واحدة . فمسرحية «ماكبث» مثلا تتركز حول الطموح ، و «عطيل» تنصب على الغيرة ، و «تيمون الآثيني» تدور حول المال ، ومسرحية «الملك لير» تتحدث عن نكران الذات والتخلي عن الملك ، ولا يمكن للمرء ان يقعد به الفهم عما يقوله شكسبير اللهم الا اذا تعامى عامداً متعمداً ..

يتنازل «لير» عن عرشه ولكنه يتوقع ان يستمر الجميع في معاملته كملك جليل الشأن انه لا يستطيع ان يدرك انه اذ يتنازل عن عرشه فان الآخرين يغتنمون فرصة ضعفه ، كما انه لا يستطيع ان يفطن ان اولئك الذين يسرفون في ممالأته (من امثال ريجان وجوزيل) هم ، ولا احد سواهم ، الذين ينقلبون ضده . وعندما يجد أنه لا يستطيع انه يحمل الناس على اطاعته كما كان يفعل من ذي قبل ، يقع فريسة سورة غضب جامحة يصفها تولستوي بأنها غريبة لا تتفق وطبيعة الامور ، ولكنها في الواقع ، سورة غضب في موضعها ، ويمر لير في جنونه ويأسه بحالتين نفسيتين هما ، مرة اخرى ، طبيعيتان في ظروفه ـ ولو ان شكسبير قد استخدم احداهما ، الى حد ما ، للتعبير عن آرائه هو ـ احداهما حالة اشمئزاز يندم فيها لير على انه كان ملكاً في يوم من الايام ويدرك لاول مرة معنى العدالة الشكلية والاخلاقية المبتذلة ، اما الحالة الثانية فهي حالة سورة غضب، عاجز يصب فيها الملك صنوف انتقامه الخيالي على ظالميه :

ما اروعها من فكرة ! ننعل جيادنا باللبد
سأجربها
واذ اباغت صهري هذين
سأقتل وأقتل ، وأقتل ، وأقتل ، وأقتل

ولكنه اخيراً يدرك كرجل عاقل ، ان السلطة والانتقام والانتصار اشياء عقيمة لا قيمة لها ..

كلا ، كلا ، هيا بنا الى السجن

.... وفي سجننا المسور

نرقب زمر العظام الاكابر

يصعدون ويهبطون كمد وجزر بأمر القمر

ولكنه حين يصل الى هذا الاكتشاف يكون الاوان قد فات فقد سبق ان تقرر موته وموت كورديليا هذه هي قصة المسرحية . واذا ما غضضنا الطرف عن بعض مثالب في السرد ، فاننا نستطيع ان نقول انها قصة ممتازة

ولكن اليس من الغريب انها تشبه ، ايضا حياه تولستوي نفسه ؟ هناك تشابه عام لا يستطيع المرء تجنب ادراكه لان الحدث الذي فاق اثره في حياة تولستوي ، كما هو الحال في حياة «لير» كان تصرفا مهولا لا مبرر له ـ تنازله عن حقوقه . اجل ، تنازل وفي شيخوخته ، عن املاكه ولقبه ، وحقوق تأليفه ، وحاول محاولة مخلص ـ رغم ما آلت اليه من فشل ان يهرب من مركزه الرفيع كي يحيا حياة فلاح متواضع على ان وجه الشبه الاعمق يكمن في ان تولستوي قد تصرف ، كما تصرف الملك لير ، تلبية لدوافع خاطئة فاذا به يخفق في بلوغ امله المنشود ، كان تولستوي يقول بأن السعادة هي هدف الانسان اي انسان كائنا من كان . بيد انه لا يمكن بلوغ السعادة الا بالعمل وفق مشيئة الله ، وهذا يعني طرح كل المباهج الدنيوية ومطامعها جانبا ، والعيش للآخرين فحسب ، ومن ثم فقد هجر تولستوي في نهاية مطافه ، الحياة الدنيا ، مؤملاً بذلك في المزيد من السعادة على انه ان كان هناك ثمة شيء اكيد واحد بالنسبة لاخريات حياته ، فهذا الشيء يتلخص في انه لم يكن سعيدا البتة ، بل لقد كاد يدفعه سلوك الناس حوله ، اولئك الذين ضايقوه وبالتحديد ـ بسبب تنازلاته ، الى حافة الجنون ، ولم يكن تولستوي مثله في ذلك مثل الملك لير ، متواضعاً او حصيفا في الحكم على الاخرين كان ينزع في بعض اللحظات الى الارتواء الى ميول ارستقراطية ، رغم قيصه الفلاحي ، بل وكان له ولدان كان يؤمن باخلاصهما ايما ايمان ، ولكنهما ، في نهاية الامر ، انقلبا ضده ، وان كان ذلك ـ طبعا ـ بطريقة اقل اثارة مما فعلته ريجان وجونريل ، وكانت مقالاته في نفوره واشمئزازه من الحياة الجنسية تشبه نفور الملك لير واشمئزازه وما قاله تولستوي من ان الزواج عبودية وملل ، وقذارة ، ونتن ، لقريب الشبه بما قاله لير في سورة غضبه :

ليست للآلهة من سلطان على اجسادهن تحت الخصور

فهنا تتحكم الشياطين

هنا الجحيم والظلام والسعير

لظى ، حريق ، نتن ، هلاك ...

ورغم ان تولستوي لم يكن ليتنبأ بالغيب عندما كتب مقاله عن شكسبير فان في خاتمة حياته ـ هروبه المفاجىء عبر بلاده وليس برفقته الا ابنه بارة ، وموته في كوخ في قرية غريبة ـ ثمة شيء يذكرنا بالملك لير .

من الطبيعي انه لا يمكن لاحدنا ان يفترض ان تولستوي كان يدرك هذا الشبه والا لاعترف به لو ان احدا دله اليه . ولكن موقفه ازاء هذه المسرحية لابد وقد تأثر بموضوعها ، ذلك ان التنازل عن السلطة والتخلي عن الاملاك كان موضوعا يبرر الهه العميق نحوه ، ومن هنا ربما كان له العذر في ان يغضب ويتكدر بسبب المغزى الذي يورده شكسبير اكثر مما يغضب ويتكدر بسبب أية مسرحية اخرى ، ولنقل مسرحية «ماكبث» مثلا التي لم تتطرق عن كثب لحياته ولكن ماهو ، على وجه التحديد ، مغزى مسرحية «الملك لير» ـ من الجلي ان هناك مغزيين ـ احدهما صريح واضح ، والآخر ضمني يفهم في ثنايا قصة المسرحية .

يبدأ شكسبير بهذا الافتراض : انك أن اضعفت نفسك فانك بذلك تشجع هجمات الآخرين عليك . هذا لا يعني ان الجميع سينقلبون ضدك (فان «كنت» والمهرج يقفان الى جانب الملك من البداية حتى النهاية) لكن احدهم سيفعل ذلك انك ان القيت سلاحك فلسوف يلتقطه شخص لا ضمير له ، وان انت ادرت خدك لمن يصفعك فلسوف تتلق صفعة اعنف على خدك الآخر هذا لا يحدث دائماً ولكنه امر متوقع ، ولا ينبغي لك ان تجأر بالشكوى ان هو حدث : ان الصفعة الثانية ولنقلها صراحة ، هي جزء من عملية ادارة خدك في المرة الاولى . ومن هنا كان المغزى الحكيم الدارج الذي يستخلصه المهرج والذي يحتل مركز الصدارة «حذار ان تتنازل عن سلطانك واياك ان تتخلى عن املاكك» بيد ان هناك مغزى اخلاقيا آخر لا يتحدث

عنه. شكسبير اطلاقا ، بافاضة واسهاب ولا يهمنا كثيراً ان كان يعيه تمام الوعي ام لا - مغزى متضمناً في القصة التي الفها او حورها حتى تلائم اغراضه . هذا المغزى هو «تخل عن املاكك ان شئت ولكن لا تتوقع ان تحصل على السعادة ان فعلت اجل قد لا تحصل على السعادة ابدا . انك عشت للآخرين فلابد ان تعيش للآخرين وليس بطريقة ملترية لتحقيق ميزة لنفسك .

من الجلي ماكان يمكن لهذا الاستنتاج او ذاك ان يكون مبعث بهجة لتولستوي . فاولها يعبر عن الانانية المادية العادية التي كان يحاول مخلصا ان يهرب منها . اما الاستنتاج الثاني فيتعارض مع رغبته في ان يأكل كعكته ويحتفظ بها ، اي ان يحطم انانيته كي يفوز بالحياة الابدية . ان مسرحية «الملك لير» ليست طبعا ، موعظة تدعو الى الايثار انها مجرد اشارة الى نتائج ممارسة نكران الذات من اجل اهداف انانية كان شكسبير متعلقا بالحياة الدنيا . ولو كان قد اجبر على الانحياز لاحد شخوص مسرحيته لآثر الانحياز الى المهرج ، ولكنه كان قادرا على رؤية المشكلة برمتها ومعالجتها على مستوى المأساة . فالرذيلة تلق عقابها ، اما الفضيلة فلاثواب عليها . ان اخلاقية المسرحيات المأساوية التي كتبها شكسبير في وقت متأخر ليست اخلاقية دينية بالمعنى المتعارف عليه ، وهي ليست يقيناً ، مسيحية النزعة ، اثنتان منها فقط - «هاملت» و «عطيل» يفترض ان أحداثهما تقع في العهد المسيحي ، وحتى في هاتين المسرحيتين ، ليس هناك - بغض النظر عن شطحات الشبح في هاملت اية اشارة الى عالم آخر توضع فيه كل الامور في نصابها . وتبدأ هذه المسرحيات جميعها من منطلق واحد : افتراض ان الحياة ، رغم ما تحفل به من حزن وأسى ، فانها خليقة بأن نحياها ، وان الانسان حيوان نبيل ، وهو اعتقاد لم يشاركه فيه تولستوي في شيخوخته .

لم يكن تولستوي قديسا ولكنه حاول ان يصنع من نفسه قديسا . فاذا به يطبق معايير اخروية في مجال الادب ، ومن الاهمية بمكان ان ندرك ان الاختلاف بين القديس والانسان العادي هو اختلاف في طبيعة كل منها لا في درجة هذا الاختلاف اي انه لا ينبغي ان ينظر الى احدهما كصورة مغايرة للآخر ، فالقديس ونعني نوع قديس تولستوي لا يحاول ان يرتقي بالحياة الدنيا ، أن يحاول ان ينهيها وان يضع شيئاً آخر مكانها . ولعل اوضح تعبير على ذلك هو قول تولستوي ان العزوبة اسمى من الزواج ، كما يقول مفاده اننا لو لم نفعل شيئا سوى ايقاف التناسل والقتال والكفاح والاستمتاع لو اننا استطعنا ان نتخلص لا من خطايانا فحسب بل من كل ما يربطنا بعالمنا الأرضي - بما في ذلك عاطفة الحب ، اذن لانتهت كل هذه العملية المؤلمة ولتحقق ملكوت السماء . ولكن الانسان العادي لا يريد ذلك انه يريد ان تستمر الحياة على وجه الارض وليس مرد هذا مجرد انه «ضعيف» «اثيم» تواق الى المتعة فان معظم الناس يحصلون على قسط معقول من المتعة في حياتهم ولكن الحياة ، ان نحن قارنا حلوها بمرها لوجدنا انها كبد ومعاناة اكثر منها سعادة وهناء ، وليس سوى الصغار او الحمق هم الذين يتصورونها على خلاف ذلك .

اننا لا نعرف الشيء الكثير عن معتقدات شكسبير الدينية ، ومن العسير ان نثبت من شواهد كتاباته انه كان يدين بأية معتقدات من هذا اللون على أية حال ، لم يكن قديسا ، وما كان ليرغب في ان يكون قديسا . كان انساناً : انساناً يفتقر في بعض نواحيه ، الى الطيبة والاصلاح ، كان يحب مثلا ، ان يكون ذا حظوة لدى الاغنياء وذوى النفوذ والسلطان . وكانت له القدرة على مراءاتهم على نحو ممعن في التذلل والخنوع . وكان حذرا ، ولا نقول جباناً ، في طريقة تعبيره عن آراء لا تصادف هوى في النفوس ، لذا فهو يكاد لا ينطق شخوصه بافكار تهدم معتقدات الجماهير او تشكك فيها ويستشف منها انها تعبر عن آرائه هو ، ومن هنا نلاحظ في مسرحياته ان كل النقاد الاجتماعيين اللاذعين ، وكل من لم ينخدع بالمغالطات السائدة مهرجون واوغاد ومجانين او اشخاص يتظاهرون بالجنون او يعانون حالة هستيريا عنيفة . وهذه النزعة تظهر بجلاء في مسرحية «الملك لير» فهي تتضمن الكثير من النقد الاجتماعي المقنع (نقطة يغفل عنها تولستوي) ولكنها جميعا ترد على لسان المهرج او ادجار اذ يتظاهر بالجنون او على لسان «لير» اثناء نوبات جنونه - لير يكاد لا ينطق بتعليق ذكي واحد في لحظات تعقله . ومع ذلك ، فان هذه الحقيقة - اضطرار شكسبير ان يستخدم هذه الحيل - توضح لنا مدى اتساع مجالات افكاره لم

يكن بمقدوره ان يمنع نفسه من التعليق على كل شيء تقريبا ، رغم انه كان يرتدي العديد من الاقنعة كي يفعل ذلك من يقرأ اعمالا شكسبير بامعان ، ولو مرة واحدة ، يتعذر عليه ان يمر عليه يوم واحد دون ان يستشهد ببعض اشعارها ، اذ يندر ان يترك شكسبير موضوعا هاما لا يناقشه ، او قل لا يذكره في هذا المكان او ذاك بطريقته العفوية وان كانت عظيمة النفع في تنوير الاذهان . بل حتى استطراداته المنتثرة في اعطاف كل مسرحياته ـ من ضروب التورية الاحاجي ، وقوائم النعوت والالقاب ، والنكات البذيئة ومقتطفات من اغان أبتعثها بعد ان غشيها النسيان ـ انتاج حيوية دافقة ولا شيء سواها اذ لم يكن شكسبير فيلسوفا ولا عالما ، ولكنه كان يحب المعرفة يحب الارض وما عليها ، ويحب الحياة التي لا تعني اجل لا تعني مجرد الرغبة في الاستمتاع بوقت ممتع ، والعيش اطول وقت ممكن . ولا ريب ان شكسبير لم يخلد ذكره نتيجة جودة تفكيره فحسب ، وربما ما كان ليذكره احد ككاتب مسرحي لو لم يكن شاعرا ايضا ان سلطانه الاكبر علينا يكمن في لغته . وربما كان بمقدورنا ان نستنتج مدى عمق افتتان شكسبير نفسه بموسيقى اللفظ في احاديث بيستول ، ذلك ان الشطر الاكبر مما يقوله بيستول كلام لا معنى له . ولكننا اذا امعنا النظر في ابياته ، كل على حدة لوجدناها نظما بليغا رائعا . ومن الواضح ان فقرات من الهراء الرنان مثل «فليأت طوفان اثر طوفان، ولتعو الشياطين من اجل الطعام ..»

كانت تخطر دوما ، ومن تلقاء نفسها ، في ذهن شكسبير . وكان لابد له من ابتداع شخصية نصف مجنونة كي تستخدم فقرات كتلك .

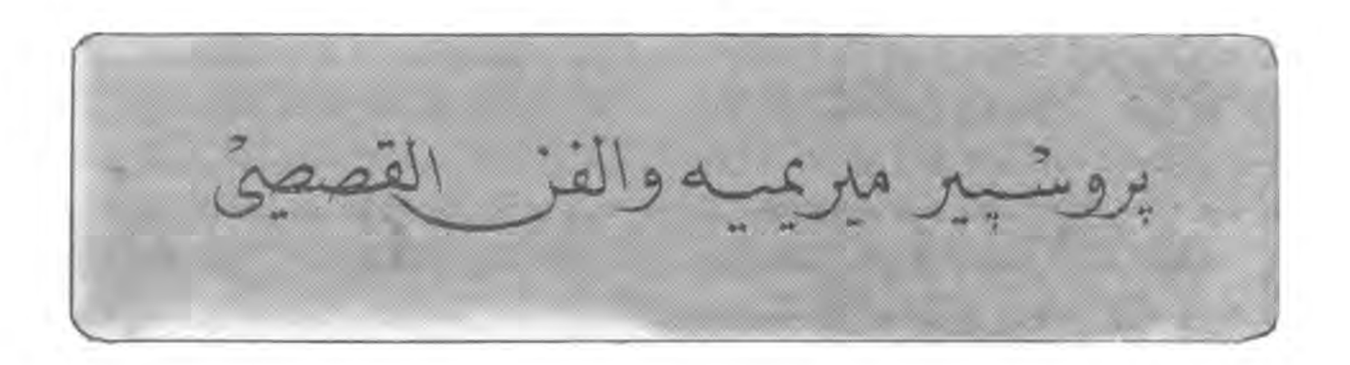
لم تكن اللغة الانجليزية لغة تولستوي القومية ولا يستطيع المرء ان يلومه اذا لم يتأثر بشعر شكسبير بل لا نستطيع لومه على رفضه الاعتقاد بأن براعة شكسبير في استخدام الالفاظ كانت شيئا يفوق الحدود العادية . ولكنه كان يرفض ايضا فكرة تقدير الشعر على اساس بنيته ـ اي تقديره كلون من الموسيقى ولو فرض وامكننا بهذه الطريقة او تلك ان نثبت له ان كل تفسيره لشهرة شكسبير تفسير خاطىء وان شعبية شكسبير في العالم الناطق باللغة الانجليزية شعبية اصيلة ، وان براعته في تنضيد كلماته قد اعطى متعة لجيل بعد جيل من الناطقين باللغة الانجليزية فانه ما كان ليعتبر هذا كل ميزة لشكسبير بل ولاخذها كدليل آخر على طبيعة شكسبير ومعجبيه الدنيوية اللادينية ، ولقال ان الشعر يجب ان يحكم عليه بمعانيه ، وان انغامه الاخاذة تفسح الطريق امام معانيه الزائفة ، فلا يفطن اليها احد ، ان القضية عنده هي هي لا يحيد عنها قيد انملة : هذا العالم نقيض العالم الآخر ولا شك ان موسيقى الالفاظ شيء يمت الى هذا العالم .

لطالما حامت ظلال من الشك حول شخصية تولستوي ، لم يكن تولستوي مرائيا سوقيا كما تقول البعض عليه وكان من الممكن ان يفرض على نفسه تضحيات اكثر مما بذل لو لم يتدخل المحيطون به وخاصة زوجته ، في شؤونه الخاصة ، ولكن ، من وجهة اخرى ، فانه لمن الخطورة بمكان ان نقوم رجالا امثال تولستوي وفق رأي عشاقه ومريديه ، فمن الممكن دائما بل من المحتمل فعلا انه لم يفعل اكثر من انه استبدل صورة من الانانية بصورة من انانية اخرى حقا لقد تنازل تولستوي عن المال والشهرة وسائر امتيازاته وشجب ضروب العنف جميعها ، وكان على استعداد ان يتحمل مغبة ذلك من الم ومعاناة ، ولكن ليس من السهل ان نعتقد انه شجب مبدأ القسر والارغام او في الاقل ، الرغبة في اكراه الآخرين على ما لا يشتهون هناك عائلات يقول فيها الاب لابنه «سأصفعك اذا فعلت هذا مرة اخرى» بينما تأخذ الام الطفل في احضانها وتتمتم وعيناها تطفران بالدموع أرأيت يا حبيبي ؟ أمن يحب أمه يفعل هذا ؟ هنا من منا يستطيع ان يؤكد ان الطريقة الثانية اقل استبدادا من الطريقة الاولى : ان الفرق الذي يعنينا فعلا ليس هو الفرق بين العنف واللاعنف ، ولكن بين الرغبة في السيطرة وعدم الرغبة فيها . هناك اناس مقتنعون بتسلط قوات الجيش والشرطة ، ولكنهم رغم ذلك اكثر تسلطا وتعسفا في نظرتهم من الشخص العادي الذي يعتقد ان استخدام العنف امر ضروري في ظروف معينة لن يقولوا لاحد «افعل هذا وافعل ذاك ، والا فالسجن مصيرك» ولكنهم ينفذون ان استطاعوا الى فمه ويملون عليه افكاره بأدق تفاصيلها . ان المذاهب امثال السلامية والفوضوية التي تبدو في ظاهرها وكأنها تعني تنازلا تاما عن

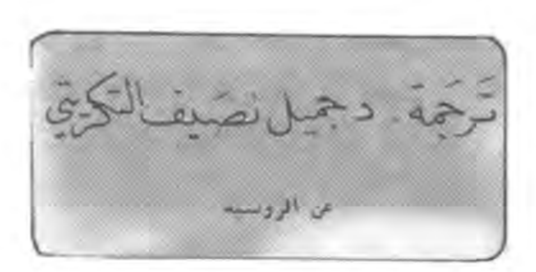
السلطة ، تشجع ـ وذلك على النقيض من مظهرها ـ تعويد المخ البشري على هذا ، اذ لو انك اعتنقت مذهبا يبدو وكأنه خالص من تصفات السياسة المألوفة ـ مذهبا لا تطمح في جني مغنم مادي من ورائه ـ ايدل هذا على انك على صواب ـ وكلما ايقنت انك على صواب فن الطبيعي ان ترهب الآخرين كي تحملهم على التفكير مثلما تفكر انت ولو فرض وصدقنا ما يقوله تولستوي في كراسته ، لتبين لنا انه لم يستطع في يوم من الايام ، ان يرى حسنة واحدة في شكسبير ، وكان يدهش دائماً ان يجد رفاقه من الكتاب امثال ترجنيف و «فيت» وغيرهما يخالفونه الرأي . ونستطيع ان نكون على يقين انه لابد ان كان قرار تولستوي الاخير في زمانه ـ زمن المكابرة والعزة بالاثم «انت تحب شكسبير ـ انا لا احبه . اذن فلنترك الموضوع عند هذا الحد» ولكنه راح بعد ذلك ينظر الى كتابات شكسبير كمصدر خطر يتهدده . وكان كلما استمع الناس الى شكسبير قل استماعهم لتولستوي اذن يجب الا يسمح لاحد بالاستماع الى شكسبير تماما كأن يقول البعض يجب الا يتعاطى احد الشراب اذ يدخن غليونه . حقا ما كان تولستوي ليمنعهم .

وما كان ليطلب ان تصادر الشرطة كل نسخة من اعمال شكسبير ولكن سيثير الغبار في وجه غريمه ان هو استطاع الى ذلك سبيلا . اجل سيحاول ان ينفذ الى اذهان عشاق شكسبير. ويقتل امتاعه بكل ما يسعفه الخاطر من حيل واساليب بما في ذلك ـ كما اوضحت في تلخيص كراسته ـ من حجج متناقضة مشكوك في صدقها ونزاهتها ..

ولكن لعل اكبر شيء يلفت النظر هو مدى قلة تأثير كل ذلك وكما اسلفت القول لا يستطيع المرء ان يرد على كل ما جاء بكراسة تولستوي ، على الاقل ، بالنسبة لما ورد من اتهامات اساسية ، فليس هناك حجج يسوقها المرء دفاعا عن شيء جميل ، فالشيء الجميل انما يدافع عن نفسه بخلوده . واذا كان المحك صحيحا ، فأغلب ظني ان الحكم في قضية شكسبير لابد ان يبرىء ساحته . لسوف ينسى شكسبير ، ان عاجلاً او آجلاً شأنه في ذلك شأن اي كاتب اخر ، ولكن ليس من المحتمل ان يوجه اليه في يوم من الايام ، اتهام اسمج من هذا الاتهام . من الجائز ان كان تولستوي اكبر اديب حاز على الاعجاب في زمانه ، ولم يكن يقينا ، أعياهم كمؤلف كراسات . حقا ، لقد سلط كل قوى شجبه على شكسبير وكأنها مدافع سفينة حربية تهدر في وقت واحد ولكن ماذا كانت النتيجة ؟ ـ ما زال شكسبير ، بعد اربعين سنة في اوجه لم يتأثر البتة ، ولم يبق من المحاولة الرامية الى هدمه سوى اوراق يزيدها الزمن صفرة على صفرة ، اوراق كراسة لا يقرؤها احد ، وكان حري بها ان يغشاها النسيان كلية لو لم يكن تولستوي هو ايضا ، مؤلف روايتي «الحرب والسلام» و «اناكارنينا» .



يو. ڤيير



عندما اصدر بروسبير ميريميه عام 1829 مجموعته القصصية الاولى ، كان - رغم حداثة سنه الذي لم يتجاوز عامه السادس والعشرين - يتمتع بشهرة ادبية واسعة فقد استطاع حتى ذلك التاريخ تأليف جزء كبير من المسرحيات التي تألف منها «مسرح كلارا گازول» كما كانت قد صدرت له ايضا مجموعة البالادات النثرية تحت عنوان «گيوزلا» (1827) ، واصدر الدراما التاريخية «جاكيريا» (1828) وفي عام 1829 نفسه ، عندما برز فيه اسم ميريميه لاول مرة على اعتباره كاتب قصص قصيرة ، اصدر روايته التاريخية «اخبار ايام كارل التاسع» هذه الرواية التي كرسها لاحداث الحروب الدينية التي اندلعت خلال القرن السادس عشر . لقد اثارت معظم هذه الاعمال ردود فعل عاصفة وحققت للكاتب صيتا لاذعا كممثل جريء وموهوب للادب الفرنسي التقدمي .

تميزت اعمال ميريميه خلال اعوام عودة آل بوربون الى السلطة بعد ان اطاح بها الشعب خلال الثورة الفرنسية ، بطابعها السياسي الجريء ، كما كانت مفعمة بالمشاكل اليومية لقد تضمنت هذه الاعمال فضحاً حاداً للنظم الاقطاعية ، وادانة للتعصب القومي والديني . لقد اظهر ميريميه خلال هذه الايام ميلاً الى تصوير التصادمات الاجتماعية الضخمة واعادة خلق اللوحات الواسعة المستمدة من حياة الناس ومعالجة المواضيع التاريخية كما جلبت انتباهه الموضوعات الجبارة . وفيما عدا حالات قليلة ونادرة فانه لم يتناول في اعماله الفنية خلال اعوام الثلاثينات والاربعينات المواضيع السياسية تناولاً مباشراً . انه يتعمق في هذه الاعمال في تصوير الصراعات النفسية وبالاضافة الى ذلك فانه كان يولي الموضوعات المعاصرة قدراً من اهتمامه اكبر مما كان يوليه للتاريخية منها (رغم انه كان يبذل جهداً كبيراً للاستقصاءات العلمية في ميدان التاريخ) . وفي هذا الوقت يبتعد ميريميه الفنان عن الرواية ويتوقف تقريبا عن كتابة المسرحية مركزاً اهتماماً بالدرجة الاولى على النوفيل هذا الشكل القصصي الصغير الحجم .

ومع ان نزعة ميريميه الانتقادية والانسانية تتجسد في اعماله القصصية بالدرجة نفسها من الوضوح التي كنا نصادفها في اعماله السابقة الا انها اخذت هنا منحى مغايراً . بعد ثورة تموز اصبحت التناقضات التي افرزتها العلاقات البرجوازية تحتل مكان الصدارة في الحياة الفرنسية لقد عكست اعمال الكاتب هذه التحولات التي جرت داخل الحياة الاجتماعية . ويتمثل المضمون الفكري لقصص ميريميه في تصوير الظروف البرجوازية للحياة على اعتبارها قوة تسطح الشخصية الانسانية وتنمي عند الناس كل الاهتمامات التافهة والمبتذلة وتغرس في نفوسهم الرياء والانانية وتتعارض مع اعداد اناس كاملين ومؤهلين للتحلي بالمشاعر النبيلة القادرة على الاحاطة بكل ماهو خير . لقد اصبحت ابعاد الواقع ضيقة في اقاصيص ميريميه الا ان الكاتب تعمق ـ بالمقارنة مع اعماله خلال العشرينات ـ اكثر في العالم الداخلي للانسان : وكشف بقدر اكبر من الواقعية وبدرجه اكبر من المنطقية عن خضوع شخصية هذا الانسان للمحيط الخارجي . لقد ساير بروسبير ميريميه ، في بداية رحلته الابداعية الحركة الرومانتيكية . لقد واصل الاستيتيك الرومانتيكي ، واكتشافاته الفنية ممارسة تأثيره على اعمال الكاتب الابداعية لفترة طويلة . الا ان اعمال ميريميه الادبية استطاعت ككل ان تكتسب طابعاً واقعياً ازداد وضوحاً باستمرار . وتعتبر اعمال الكاتب القصصية مرحلة جديدة مهمة على طريق تطور هذه النزعة .

ان اعمال ميريميه الابداعيه خلال الثلاثينات لم تعد تتطور بنفس الدرجة من الحدة كما كانت تفعل خلال الاعوام السابقة . لقد اخذت مساهمة الكاتب في الحياة الادبية اليومية تفتر ، ويتناقص حماسها الهادف . فالبحوث اللغوية والفنية والتاريخية والآثارية العديدة ، وكذلك مسؤولياته كمفتش عام للنصب والمعالم التاريخية كل ذلك كلفه منذ عام 1834 جهداً ووقتاً كبيرين . فضلاً عن ذلك فقد تعين على ميريميه بحكم وظيفته ان يقوم مراراً بسفرات طويلة الى مختلف انحاء البلاد وفي هذا الوقت اظهر ميريميه ميلا للتريث في طبع اعماله . كان يطيل التأمل بها ويدقق كثيراً في شكلها الى ان يحقق اسمى درجات الدقة والوضوح فيها . لقد حققت استاذية الكاتب الفنية درجة عالية من الكمال خلال معالجته للاقاصيص ..

ان النزعات الفكرية ـ الاستيتيكية ، التي تطبع بطابعها اعمال ميريميه خلال اعوام الثلاثينات والاربعينات ، هذه النزعات كانت قد تحددت في اقاصيص الكاتب الاولى التي دخلت فيما بعد ضمن مجموعة «موزائيكا» (1833) . ان اقصوصة «تامانگو» التي طبعت لاول مرة في مجلة «ريفيو دي باري» في عدد تشرين الاول عام 1829 . هذه الاقصوصة تعتبر على سبيل المثال ، ذات دلالة خاصة .

في هذا العمل يقدم لنا ميريميه النخاس الكابتن ليدو ـ هذه الصورة المفعمة بالسخرية لممثل نموذجي من ممثلي الحضارة البرجوازية المنافقة والغليظة القلب . تتركز كل افكار وحواس هذا المغامر والمتاجر على هدف واحد ، ومبدأ واحد ، على التعطش لجمع المال .

يطالعنا الكاتب ليدو على الساحل الافريقي البعيد على اعتباره ممثلاً لامه اوربية متنورة . ومع ذلك فيما هذه الاهداف اللاانسانية التي تخدمها هذه «الحضارة» الحميدة عندما تقع في ايدي رجال الاعمال الماكرين الذين هم شاكله الكابتن ليدو ! يطلق النخاس ليدو على شراعيته ذات الصاريتين اسما شاعرياً ـ «الامل» . ومن بين جميع مالكي السفن ، كان ليدو اول من استعمل الصهاريج الحديدية لحفظ الماء العذب ، واخذ يطلي الاصفاد والسلاسل بالدهان لحفظها من الصدأ . ومع ذلك فان كل هذه الاستعمالات الجديدة كانت ضرورية لليدو من اجل مضاعفة الارباح . وما ان يتسلم البحارة الفرنسيون الزنوج حتى يسارعوا قبل كل شيء «الى تجريدهم من مراجيحهم الخشبية وتكبيلهم بالاطواق الحديدية والاغلال : هذا البرهان القاطع على تفوق الحضارة الاوربية» بهذه السخرية المرة يختتم ميريميه كلامه[1] .

يجيد ميريميه استخدام سلاح السخرية استخداماً رائعاً . وخير برهان على ذلك نجده في مسرحياتهاالمبكرة المفعمة بعدائها للروح الاكليروسية التي تضمها مجموعته «مسرح كلارا گازولا» . وفي الاقاصيص يستخدم الكاتب بسرور بالغ هذا الشكل من التهكم الهجائي المبطن لضحك على الازدواجية المنافقة للاخلاق البرجوازية وهنا تبلغ السخرية عند ميريميه

درجتعالية من الكمال . لقد كان اي . ف . لوناجارسكي مصيبا جداً عندما وصفميريميه بأنه «رسام عظيم بالكلمات» واستناداً الى كلمات لوناجارسكي «ان ميريميه مسلح بابرة من الماس باردة كالثلج وشفافة كالثلج . انها آلته الاسلوبية ،انه «اسلوبه»[2] .

وعلى النقيض من الكابتن ليدو ومساعديه يقف في هذه الاقصوصة كل من القائد الزنجي تامانگو وابناء قبيلته ، تلقف ميريميه ، وهو يقف ضد النشاطات الكولنيالية للبيض واضطهادهم للزوج ، موضوعاً حظي بانتشار واسع داخل الادب الفرنسي التقدمي خلال العشرينات تعتبر رواية هيغو «بيوك ـ جارگال» (نشرت النسخة الثانية لمخطوطتها عام 1826) اشهر نموذج لمعالجة هذا الموضوع معالجة رومانتيكية . ومع ذلك فان ميريميه ـ بخلاف هيوغو» لم يقدم لنا نموذج القائد الافريقي وسط هالة من المثالية والسمو على الواقع . ان تامانگو عند ميريميه ، جاهل ويؤمن بالخرافات تسيطر عليه غرائز عمياء ، اناني وقاس . انه يقدم على قتل امه ، رغم انها أم لثلاثة اطفال ، لا لشيء الا لأنه عجز عن التخلص منها ببيعها الى ليدو . انه مستعد وهو في سورة غضب جامح ان يدفع بزوجته التي يحبها الى النخاس . ومع ذلك فان تامانگو يتحلى ايضا بملامح انسانية عميقة تكفي للسمو بالزنجي فوق مستعبديه .

وهذه الملامح تتكشف من خلال سعي تامانگو الذي لا يقاوم نحو الحرية ، وقوة تعلقه ، وبقدرته على تجربة مشاعر ، وان كانت جامحة ، الا انها جبارة ، من خلال ذلك الاباء والتماسك اللذين يظهرهما خلال ساعات المحن القاسية وهكذا يتوصل القارىء تدريجيا الى استنتاج مفاده ان اعماق ليدو المتحضر ورجل الاعمال الماكر ، تنطوي في الحقيقة على قدر من البربرية واللاانسانية اكبر بكثير مما هو عند تامانگو الهمجي والبدائي .

ولهذا تتشبع بمثل هذه السخرية الجادة ، نهاية القصة التي تتحدث عن المصير القاتم والبائس الذي ينتظر تامانگو في الاسر . هنا تنطوي كل كلمة من كلمات الكاتب على سخرية مبطنة عميقة . «اعادوا الحرية» الى تامانگو وما ان يكتب ميريميه هذا حتى يسارع الى القول ان هذا كان يعني في الحقيقة «اجبروه على العمل لصالح الحكومة الا انهم اطعموه ودفعوا له بمعدل ثلاثين فلساً في اليوم» تامانگو «تعلم قليلاً من اللغة الانجليزية» ، ومع ذلك فان هذا المكسب لم ينفعه في حقيقة الامر ، وذلك «لانه لم يظهر ميلاً للكلام»[3] . لقد كان اصحاب المزارع مقتنعين بأنهم احسنوا الى تامانگو عندما اعادوا اليه الحياة وجعلوا منه طبالاً في فوج نموذجي . ومع ذلك فان العملاق الذي اعتاد على الحرية اخذ يذوي وسط هذه النعم ، فأدمن على الخمرة ثم مات على اثر ذلك في المستشفى .

من الضروري ملاحظة الطابع المتميز لهذه الخاتمة انها تمثل مرحلة جديدة في مجال حل مجموعة المواضيع الكولنيالية من قبل الادب الواقعي في اوربا خلال القرن التاسع عشر . ان المصير المأساوي للزنوج في ظروف الحضارة البرجوازية ذات الوجهين يبرز هنا في شكله الصريح والمبتذل والمتعب . ان تصوير هذا المصير ليس فقط يبتعد عن الاوهام العقلية لتنويريي القرن الثامن عشر (يكفي ان نتذكر روبنسون كروسو عند ديفو ، وعلاقاته المتبادلة مع جمعه صاحب البشرة السوداء علاقاته التي اخضعت لمهمات تربوية) .

ان هذا التصوير للموضوع يتميز بصورة مبدئية من تفسير الرومانتيكيين له تفسيراً حماسياً ومحلقا ..

وهذا لا يعني بالطبع ، ان ميريميه تجاهل وهو يكتب «تامانگو» الخبرة الابداعية للرومانتيكيين بالعكس فالكاتب استخدم هذه الخبرة وعكسها على طريقته الخاصة في هذا العمل الادبي المتعدد الوجوه والدلالات . يؤيد ما نقوله مثلاً الصفحات التي تصور اندفاع الارقاء نحو الحرية ، هذا الاندفاع الاعمى الا انه مع ذلك جبار وانساني بعمق . ان الملابسات الرومانتيكية هي التي مكنت ميريميه من ان يضفي معنى شاعرياً تصميمياً واسعاً على نموذج السفينة التي استولى عليها الزنوج والتي تقاذفتها الرياح عبر المساحات البحرية اللامحدودة .

ان قصة ميريميه «لعبة النرد» (1830) مفعمة هي الاخرى بفكرة حول تعارض الجدارة الاخلاقية مع الخضوع لسلطان النقود القذر ، والمصلحة الشخصية ، فالضابط البحري الشاب ، الليتينانت روجيه لا يستطيع ان يستسلم لحقيقة انه خرق مبادئه الحياتية وغش في لعب القمار في لحظة من لحظات

انقياده للضعف والعمى . ان ادراك تلك الحقيقة ، هي انه خان ، من اجل النقود قيمه الشخصية . وانحدر الى مستوى السرقة تحرم روجيه الشعور بالطمأنينة . ان هذه المسألة تقضي تدريجيا على انسجامه الروحي ، وتجبره في النهاية على ان يبحث عن وسيلة يضع بها نهاية لحياته . ويختتم ميريميه اقصوصته بلوحة تصور تنامي قلق الانسان الذي يفقد الشعور بالاكتمال الروحي . لقد ذلل الكاتب وهو يصور المعاناة التي تتمرد على سيطرة العقل ، التصورات العقلية الموروثة عن القرن الثامن عشر حول قوانين الحياة الروحية ، بالاضافة الى انه وسع من آفاق التحليل النفسي في الادب .

فضلاً عن ذلك فان ميريميه استطاع ان يتجنب وهو يكشف عن تناقضات الحياة الروحية للانسان هذه التناقضات التي افلتت من انتباه الادب التنويري ، ان يتجنب الاتجاه الحدسي Irrationaism الرومانتيكي والاتجاه الذاتي في تصوير هذه التناقضات ان التحليل النفسي في اقاصيص ميريميه دقيق جداً وشفاف انه لا يحب ان يغرق القارىء في عمليات الوصف الغامضة والمبهمة للانفعالات التي تعاني منها الشخصيات نفسها ، مأخوذة بذاتها . انه يفضل الكشف عن الاحاسيس عارضا اياها من خلال تلك التصرفات التي جرى اختيارها بدقة ومن خلال الايماءات وتعابير وجه الانسان التي استدعتها هذه الاحاسيس لقد تركز انتباهه بالدرجة الاولى على تطوير الحدث : ان يسعى للكشف الى اقصى حد ، وبايجاز ، وبصورة معبرة ، عن اسباب ودوافع هذا التطور كما يحاول ان يضفي على هذه العملية توتراً داخلياً . زد على ان التحليل النفسي لم يكن بالنسبة للكاتب ، هدفاً بذاته ابداً . يسعى ميريميه ، وهو يتحدث عن المعاناة المأساوية عند الليتينانت روجيه ، بالدرجة الاولى الى الكشف عن الاسباب الموضوعية والاجتماعية التي حتمتها .

تعتبر اقصوصة «لعبة النرد» من هذه الناحية عملا نموذجيا .. ففي هذا العمل بالذات تتضح بكل جلاء معالم واحد من المواضيع الاساسية عند ميريميه القصاص : مقابلة سلطان النقود الذي يلوث ويسحق النفس الانسانية برومانسيه المطامح النبيلة والمتحررة من حسابات المنافع الشخصية . يتلق القارىء دراما الروح ، وموت الليتينانت على اعتبارها ظاهرتين طبيعيتين ويؤكد هذه القناعات عند القارىء تعرفه على طبيعة روجيه وملامحه المتميزة . ومن خلال الليتينانت ومحبوبته الممثلة گابرييل ، يصور ميريميه اناساً غرباء بطبائعهم على الروح التجارية .

وكقاعدة فان ميريميه لم يقف في اقاصيصه عند حدود تصوير اللحظات الحرجة جداً في تطور التصادم . انه يميل الى تصوير المقدمات والملابسات التي مهدت لمثل هذه اللحظات ، وينثر هنا وهناك وصفا مركزاً الا انه مفعم بالمادة الحياتية ، لأبطاله . ان مثل هذا التناول لبناء الاقصوصة يحدد تكوين «لعبة النرد» ايضا يظهر الكاتب ، وهو يعدد اللحظات البارزة للطريق الذي سلكته حياة گابريل احتقار بطلته للذهب . لقد قررت العمل في المسرح كتعبير للدفاع عن كرامتها . لقد حافظت على هذا القدر من الاستقلالية حتى بعد ان اصبحت ممثلة وعندما يقدم لها روجيه داخل باقة ورد ـ كمية من قطع النقد الذهبية ترمي في وجهه باقة الورد والنقود معاً . ان روجيه هو الآخر لا يعرف اتخاذ التدابير الانانية ولا الركض وراء مصالحه الخاصة . تتحدث گابرييل عن اتصاف حبيبها بالحساسية الرومانتيكية التي تسمو به فوق كل اشكال الريبة والخداع روجيه يميل الى التفاني ، وهو مستعد لأكثر التصرفات جرأة انه وطني متحمس ومما له دلالته ان الذي يدفعه باتجاه اللعبة المشؤومة مع البحار الهولندي لا العطش لما يثير الحماس ، ولا الامل في الفوز ، بل الاهانة الموجهة للكرامة القومية . لم يجرؤ واحد من رفاق روجيه على قبول تحدي الهولندي الثري ، اما هو فيقرر صون شرف البزة الوطنية .

في اقصوصة ميريميه التي يجري تحليلها الآن لا يجري تحديد الموضوعات الخاصة بميريميه القصاص حسب بل وتتبلور ايضا مبادىء التكوين القصصي التي يتميز بها . ففي هذه الاقصوصة بالذات نعثر على سبيل المثال على الاسلوب المفضل عند ميريميه بخصوص التعارض بين النغمة الاساسية التي تؤطر القصة وبين عملية السرد الاساسية يصور الاطار التكويني الواقع بصورة تهكمية تافهاً ومبتذلاً ومملاً والناس قد انهكهم الضجر ورتابة حياتهم الساذجة جداً . وفجأة وكان ذلك حدث صدفة ،

تكامل معالم القصة التي تكشف من وراء الغشاوة التي تغلف الحياة اليومية عن احداث مفعمة بالدراما ، وعن توهج احاسيس نبيلة وقوية ، وعن اشكال المعاناة المأساوية .

ومع ان ميريميه تتلمذ على ايدي الرومانتيكيين ، الا انه اعتقد - منذ بداية طريقه الابداعي - ان مجادلتهم امر ضروري لابد منه . ان ملامح من المحاكاة الهجائية الساخرة ، والجارحة في احيان كثيرة لعدد معين من ملامح الاستيتيك الرومانتيكي يمكن ان نكتشفها - على سبيل المثال - في عدد من مسرحيات ميريميه التي كتبها في عشرينات القرن الماضي : «الحب الافريقي» و «اينيس ميندو ، او خزي الخرافة» و «عائلة كارفاهال» . تعتبر مسرحية «جاكيريا» ورواية «اخبار ايام كارل التاسع» خلاصة تطور النزعات الواقعية في اعمال ميريميه الابداعية . وفي المقدمة التي وضعها ميريميه لرواية «اخبار ايام كارل التاسع» طور الكاتب وجهات نظره حول الصنف التاريخي في الادب . ان وجهات النظر هذه تميزت بشكل ملحوظ من المفهوم الرومانتيكي لهذا الصنف . ان الاختلاف الجوهري بين منطلقات ميريميه الابداعية والرومانتيكيين الفرنسيين تكشف بجلاء حتى في قصص الكاتب الاولى . اننا نعثر على البرهان الساطع لتجديد ميريميه الادبي في قصته الصغيرة «الاستيلاء على الحصن» (1829) م وذلك جنبا الى جنب مثلا مع «تامانگو» و «ماتيو فالكونيه» لقد ارسى ميريميه ، وهو يصور هنا معاناة ضابط فرنسي شاب سبق له ان ساهم في معركة «حصن شيڤاردين» أسس مبادىء جديدة تماماً في تاريخ الابداع وخاصة بتصوير الحرب ، هذه المبادىء المتميزة بقوة من اسلوب كل من المذهب الكلاسيكي والمذهبي الرومانتيكي في وصف المعارك وكان لقصة ميريميه هذه السبق ، من حيث صدقها الحياتي والنفسي القاسي ، على الاتجاه الواقعي الجريء الذي تعثر عليه في تلك الصفحات الجيدة التي كرسها ستندال بعد ذلك بأعوام معدودة لوصف معارك واترلو في «الديربارم» .

وفي وقت آخر حدد ميريميه بدقة اختلافاته المبدئية مع الرومانتيكيين ، وذلك من خلال اعماله النقدية التي خص بها الادب الروسي . وهكذا يستصوب ميريميه في مقالته حول بوشكين . فهو يشير مثلاً الى المشاعر القومية عند الشاعر الروسي العظيم .نقول يتصوب بوشكين بالضبط لانه خرج بالادب الروسي الى طريق الواقعية الرحب متجنباً كلاً من الخط الذي قننه المذهب الكلاسيكي» و «الاخاديد التي حفرها الاتجاه الرومانتيكي» .

ومع ذلك فان هذه الميول في اعمال ميريميه لم تكتسب طابعها النهائي في اعمال ميريميه الابداعية اواخر العشرينات عندما كان قد اقبل على كتابة القصص . وقولنا هذا ينطبق حتى على «لعبة النرد» ان نموذجي كل من روجيه وگابرييل ما يزالان يتسمان بالاستثنائية الرومانتيكية وتبرز السمة الاخيرة ، على سبيل المثال ، عندما تتحدث القصة حول المبارزات الجريئة التي يخوضها روجيه مع ضباط صنف المشاة الذين اهانوا گابرييل وليس من باب الصدفة كما سبق لنا ان لاحظنا ، ان تتحدث گابرييل حول الحساسية الرومانتيكية لحبيبها وأخيراً تبق منابع التفوق الاخلاقي لكل من روجيه وگابرييل امام كل الذين يحيطون بها مفتقرة الى قدر معين من الوضوح بالنسبة للقارىء .

ان قصة «الزهرية الايتروسية» التي ظهرت لأول مرة عام 1830 ايضا واحدة من اعمال ميريميه التي تجري فيها فضح تفاهة وفظاظة ما يسمى بـ «المجتمع الراقي» فالمجتمع «الراقي» الفاسد والمرذول - كما بين ميريميه ، لا يستطيع تحمل الافراد ذوي الشخصيات القوية ان هذا المجتمع يسعى الى تحطيم كل من يحاول ولو قليلا الخروج على معاييره المعتادة . وفي هذا يلجأ الى سلاحه المفضل المتمثل بالنميمة الشريرة ، والافتراءات والتلميحات الجارحة للنفس . وبهذه الطريقة يقضي على بطل القصة سان - كلير . الفونس دي تيمني ، المتأنق والمتبرج بوقاحة ، يسمم كيان سان كلير ، هذا الانسان الحساس والطبيعي والمكروه لهذا السبب من قبل «مجتمع العلية» وذلك عندما يجبره على الشك باخلاص حبيبته واخيراً يقتله خلال المبارزة بعد ان جعله يفقد زمام نفسه .

نصادف في هذه القصة بورتريتات شفافة الصياغة ودقيقة الملامح في الوقت نفسه ، لممثلين نموذجيين من الشباب الباريسي الرائع في مطلع القرن التاسع عشر . بالاضافة الى ذلك فقد جرى تصوير تلك العاطفة العميقة والصادقة التي ربطت شخصين فائقين الى بعضهما ، سان - كلير والكونتيسة دي

كوسي . ومع ذلك فما يزال الابطال الايجـابيون ، حـتى في هذه القصة يحتفظون بقدر معلوم من الاستثنائية والتجـريد الرومانتيكيين . ان تفـوقهما على الذين يحيطون بهما يبقى من هنا بحاجة الى قدر اضافي من التوضيح . وفي النتيجـة فان نموذجيهما يتشحان بهالة لقدر ما غامض ومحتوم .

ونعثر على حـل معمق بصـورة واقعية للموضـوع عينه في «غلطة مضاعفة» (1830) احـدى اهم قصص ميريمه وليس من قبيل الصدفة ان يذكر بوشكين هذه القصة ضمن احسـن اعمال ميريمه وذلك عندما برز في المقدمة التي وضعها لمجموعة قصـائده «اغاني السـلاف الغـربيين» اعمال ميريمه الابداعية على خلفية الادب الفـرنسي الذي عاصر بوشكين وفي «غلطة مضـاعفة» يذهب ميريمه خـطوة الى امام في تعـرية المجتمع «الراقي» وتتحكم سلطة النقود ، بطريق او بآخـر في وعي الشـخصيات الرئيسـية الثلاث في القصة وتحدد مصيرهم جميعاً .

شافيرني ـ زوج جولي ـ انسان اناني حتى نخـاع العـظم . لقـد اعتاد هذا الدنيء الضـيق الافق على التفكير فقـط بمتعـه الرخيصة ، انه يعامل زوجته بفظاظة وبلا لياقة . انهـا بالنسـبة اليه مجرد شيء ثمين ، جزء من مقتنياته ، استطاع الحصول عليها على أثر صفقة عالية الثمن الا انها مربحة . وينتمي شـافيرني الى ذلك الرتل من الشخصيات التي رسمت بدقة وحقد والتي ضـمنها ميريمه ازدراءه لنمط المالك ـ البرجوازي السخيف والراضي عن نفسه .

لقد شوهت سلطة النقود حتى وعي دارسي ـ هذا الانسـان الذي يمتلك نفسـاً فريدة . لقـد استسلم في فترة شـبابه لآمال مشرقة لقد احب جولي وعاش على امل الاقتران بها . ومع ذلك فلم يسـمح له فقره بطلب يد فتاة من عائلة ميسـورة وعندما اصـطدم دارسي بالظلم ، واقتنع بأن النقـود هي التي تسـير العالم ، قسـت روحـه واستحال الى انسـان اناني ، بارد وغير عابىء بالناس ، والى عابث بعواطف النساء .

على اننا سنقترف خطأً كبيراً لو رأينا في جولي مجرد ضـحية غير سـعيدة من ضـحايا دارسي زير النسـاء الوقح . يعتبر مثل هذا التفسـير ، الذي نصـادفه في احيان كثيرة في عدد من الدراسات الادبية احـادي الجـانب . وكما يشـير بحـق الباحث السـوفييتي ل . ب . گيرپين في دراسـته التي خص بهـا اعمال ميريمه الابداعية فان مثل هذا التفسـير يبسـط كثيراً المضـمون الفكري لقصة ميريمه ويضـعف من نغمتهـا الفضـاحة[4] تتحمل جولي من نواح عديدة ، مسؤولية النهـاية القـاسية التي انتهـت اليها حياتها . لقد حرك لقاء جولي مع دارسي الذكريات القـديمة في اعماق روحها لقـد حملهـا هذا اللقـاء على الاحسـاس بكل المهانة التي تنطوي عليها علاقاتها بزوجها ، وبكل التفاهة القاتمة لحياتها لقد سمحت لنفسها ، في معـرض استسلامها للأحـاسيس التي اخذت تتدفق في اعماقها ، للانقياد وراء حلمهـا الوهمي في ان يسـتمر دارسي على ان يحبهـا كالسـابق ومع ذلك فعلى أي أساس انتظرت جولي منه مثل هذه العواطف العميقة ..

مثل هذا العمق في الاحاسيس ؟ حقـا ، لم يمض ولا حـتى اسبوع واحد على سـفر دارسي من باريس ، عندما وجـدت انه غاب من ذاكرتهـا تماماً . لقـد استجابت بملء ارادتهـا لطلب شـافيرين ليدها ، فأصـبحت ـ دون ان تبدي ادنى مقـاومة ـ موضوعاً لصفقة زواج . وكما اشار ميريمه فان جولي تخفي اثرتها وراء اوهامهـا السـنتمنتالية . ومع ذلك فالحـالة التي بين أيدينا مثال لأنانية النفوس الضعيفة التي تخشى ان تعـترف بالحقيقـة ، والتي تحتاج الى التعلل بالاوهام .

ميريمه لا يحاول في هذه القصة الفضاحة بقوة ، كما فعل في «الزهرية الايتروسية» ان يعثر ضـمن حدود المجتمع «الراقي» نفسه على الشـخصية المثلى ، والمتحررة من العيوب المتفشـية حـولها . هنا يتوصـل الكاتب الى اعمق التعميات . ابطال «غلطة مضاعفة» هذه القصة الخالية من أي اثر للوعظية ، لا يقسـمون الى مذنبين وضحايا . وكما يشير الكاتب نفسـه فلا يسـتطيع اي منهم ان يتجنب الاثر المهلك لسلطان النقود ويختتم ميريمه قصـته حول مصير جولي ودارسي بالكلمات التالية : «انهما روحان ، ربما كان احدهما قد وجـد للآخـر ، رغم انهما لم يفهما بعضـهما» ومع ذلك فقـد حـالت عادات وقوانين المجتمع الذي نشـآ فيه ، دون تحقيق سـعادتهما فني منابع المجتمع الذي يحيط بهما تكـمن ، بالضـبط ، رذائل الشر الذي يشـوه نفـوس الناس . هذا هو الاستنتاج الموضوعي الذي يوحي به مضمون القصة .

تتضـمن قصـة ميريمه هجـوماً ضـد عدد من الاهواء

الرومانتيكية وهكذا يسخر ميريميه ، مثلاً ، من الميل الذي عرف به الرومانتيكيون نحو الاشياء الغريبة واضفاء الشاعرية على الشرق . ومما له دلالة خاصة بهذا الشأن تلك القصة التي تخبرنا كيف حرر دارسي الفتاة التركية من موت محتم . في البداية اعاد ميريميه صياغة هذه الحادثة على النمط الرومانتيكي بصورة حماسية ، وذلك على لسان الرواد الدائميين لصالون السيدة لامبر . ومع ذلك يتم ، في وقت آخر وبمساعدة دارسي الشكاك ، الكشف عن حقيقة الحادثة ، الاقل شاعرية بكثير والاقرب الى الحقيقة الحياتية بكثير ايضاً . ان هذا الاسلوب من المقابلة المباشرة التي تنطوي على شيء من الهجاء بين الحل الرومانتيكي والحل الواقعي لموضوع بعينه ، سبق ان جلب انتباه ميريه حتى في مناسبات سابقة . لقد طبقه ميريميه لاول مرة في شكل دراماتيكي بفصلين حول اينيس ميندو ، دخل ضمن مجموعة «مسرح كلارا گازول» .

في «فينوس الجزيرة» تتشابك بطريقة مبتكرة تماماً ملامح الواقعية الحياتية مع عناصر المخيلة . لقد وفر هذا الامتزاج اساساً لتفسير القصة تفسيراً متناقضاً جداً . لقد حظي التفسير المجازي والرمزي لمعناها الفكري بانتشار واسع . واستنادا الى هذا المفهوم يستخدم العقلاني RATIONAtisl ميريميه الفنتازية ، بالدرجة الاولى ، لاهداف واقعية[7] تنتقم فينوس من آل بيروراد بسبب الاهانات التي الحقوها بها يحسن بنا ان نتذكر ان انتقام فينوس يشير اولاً : الى ان الحياة تنطوي على قيم وحقائق فوق مستوى الفهم البرجوازي المسطح والنفعي والمبتذل وثانياً : فهو يكاد يعني تحذيراً خطراً للبرجوازية الظافرة من ذلك الانتقام الحتمي بسبب تدنيسها لجمال العلاقات المتبادلة بين الناس .

منذ بضعة اعوام تقدمت ك . س . أ ڤيسالوموڤا بدراسة ممتعة تلقي ضوءاً جديداً على المعنى الفكري لميريميه ، مؤلف «فينوس الاليوسية»* . ان موت الفونس دي بيروراد الغامض وتعجز عن تفسيره كل من الاسطورة المتعلقة بانتقام ڤينوس الحاقدة . والحقائق الحياتية الموثوقة التي يعتمدها راوية القصة الشكاك الذي لا يؤمن بالخرافات يكمن المعنى الاساس للقصة في رأي الباحثة . في اعادة صياغة الكاتب للعملية نفسها الخاصة بظهور وانتشار الاسطورة ، ومن توضيح الحالة التي تسيطر بها التصورات الخيالية على وعي الناس : انها تلك المشكلة التي شغلت باستمرار ميريميه المفكر والمؤرخ والفنان .

يصلح الشكل المتقن لهذه القصة مثالاً رائعاً للقدرة التي يتحلى بها ميريميه على جذب القارىء بواسطة الموضوع المبني دراماتيكيا . ان استاذية ميريميه تظهر بصورة رائعة حتى في تشخيصه للشخصيات بواسطة احاديثهم . وهكذا يجري على سبيل المثال استخدام عناصر العامية استخداما معبراً من اجل التعبير عن الاسلوب الحماسي في تلخيص الافكار هذا الاسلوب الذي يميز نصيراً من قطالونيا . ولقد حدد الطابع الفردي بوضوح حتى للبورتريت اللغوي الخاص بالسيد دي بيروراد ، هذا البورتريت الذي يصور تصويراً مقنعاً الطبيعة الحادة لعالم آثار من الاقاليم .

تتضح النزعات الانتقادية عند ميريميه في اتجاه آخر ايضا فقد وقف العقلي ميريميه الذي تربى بروح التقاليد التنويرية ، من الكنيسة موقفا عدائيا وذلك طوال حياته . ولقد جرى التعبير عن هذا الموقف بوضوح في اعماله خلال العشرينات : «مسرح كلارا گازول» «اخبار ايام كارل التاسع» على ان هذا الموقف لم ينضب معينه حتى في فترة ممارسته للكتابة القصص . ان قصة «ارواح المطهر» (1834) مثالاً بارزاً على ذلك لقد كتبت على شكل محاكاة لمدونات تاريخية قديمة كما لو أنها تأتي عن لسان انسان تقي ما من تجديفات دون خوان راغب بالعودة الى احضان الكنيسة . ان هذا الاسلوب القصصي قاد النقاد اكثر من مرة الى استنتاجات خاطئة محرضا اياهم على ان ينسبوا الى الكاتب اهدافا غريبة عليه وتتعلق بالدفاع عن الكنيسة وبالفعل فان النغمة الفكرية للقصة تنص على شيء معاكس لذلك تماماً .

لقد اظهر الرومانتيكيون ميلاً ، وهم يتناولون الاسطورة الخاصة بدون جوان الى اضفاء الشاعرية على صورته الادبية المشهورة مسبغين عليه قيمة ايجابية مبالغا فيها . لقد تجسد مثل هذا التناول بوضوح في قصة هوفمان «دون جوان» (1806) لقد اضفى الاديب الرومانتيكي الالماني على دون جوان ملامح المتمرد ، والثائر على الوجود الضيق الافق والكئيب والعديم

ـفع . ان دون جوان كان ضحية تراجيدية لطبيعته الاستثنائية خـصة ولتفوقه الروحي على محيطه البرجوازي .

اتبع ميريميه طريقاً مغايراً في «ارواح المطهر» وفي تفسيره لنموذج مغوي النساء الاشبيلي اقترب ميريميه في قصته هذه من التقاليد القديمة التي ترق الى تيرسـو دي موليتا ، ومولير الفضاحة والمعادية في جوهرها للنبلاء ولطبقة الاكليروس الا انه طور هذه التقاليد مطبقاً اساليب قصصية خاصة بالادب الواقعي في القرن التاسع عشر لقد سعى بالدرجة الاولى الى اضفاء سمات التفرد على صورة دون جوان ولهذا فانه تجاهل وهو يتحدث عن مصيره التصـورات الكلاسيكية حول موضوع دون جوان . اننا لا نعثر في قصته ميريميه لا على دونا آنا ، ولا على الآمر المقتول ـ زوجها ـ ولا على القصة الخاصة بالتحدي الجرىء لتتال من جانب دون جوان ولا على تدخل قوى الجحيم انيا لا نلتقي في «ارواح المطهر» ولا حتى بالنموذج الكوميدي المعتاد لتابع دون جوان ومن حيث موضوعها المركزي تعتبر قصة ميريميه الصق بتلك السلسلة من الاساطير التي تناولت دون جوان والتي دارت حول سيرة حياة شخصية وجدت يوما ما بالفعل ـ ونعني بذلك الوجيه الاسباني الكونت دي مانيار .

ومن الناحية الثانية . فقد اعار ميريميه . وهو يعيد سرد قصة حياة دون جوان . انتباهاً كبيراً جداً لتصوير الوسط الاجتماعي الذي يحيط بهذه الشخصية ولتأثير هذا الوسط على صياغة عادات وسلوك البطل . وليس من قبيل الصدفة المحض ان يسمى ميريميه قصته «ارواح المطهر» ان هذه الصورة تتخلل عمله كله . فهي تظهر في وقت مبكر . وذلك عند وصف طفولة البطل . يجري تصوير عذابات الارواح . التي تقضي عليها بأن تقيم في المطهر . على لوحة تستغلها والدة دون جوان في تذكير ولدها بغضب السماء . وفي وقت لاحق يذكر اصدقاء دون جوان اكثر من مرة . املا منهم في ان يغمزوا تدين رفيقهم يذكرونه بايمانه بوجود المطهر واولئك الذين يقيمون فيه . واخيراً فان صورة ارواح المطهر تظهر في لحظة من لحظات انعطاف القصة . ان ارواح المطهر بالذات هي التي تكون بمثابة ذلك القداس الاحتفالي والقاتم الذي يقام على روح دون جوان ، هذا القداس الذي يحفزه على البحث . في احضان الكنيسة ، عن مهرب من المحكمة البشرية التي تهدده . تمثل «ارواح المطهر» اولئك الناس الشبيهين بدون جوان . او باقربائه او بآلاف من امثاله بين النبلاء الاسبان . انهم اناس يقسمون حياتهم الى نصفين فعلى مستوى احد هذين القسمين تراهم منهمكين بالتناحر . والنهب . والاستحواذ على المال . كما يسعون بكل الوسائل لارضاء تعطشهم للمتع . اما النصف الثاني من هذه **الحياة فيكرسونه للاستغفار بسبب ذنوبهم وينقطعون لتعذيب النفس ، ووعظ وحث الآخرين على الزهد والعفة . ولمثل هذه** الحياة المزدوجة بالذات اعد والدا دون جوان ابنهما اما والده فقد الهب مخيلته بقصصه حول مآثره الحربية القاسية . واما والدته فقد افزعته بصورة العذابات في المطهر وهيأته للاستسلام لارادة السماء .

وتلعب حادثة التحول الديني عند دون جوان (لقد استخدمها موليير في حينه في ملهاته الرائعة) دوراً رئيسياً بالنسبة لمضمون قصة ميريميه . ويكمن معناها الفكري الاساسي في الكشف عن الانانية والفظاظة اللتين تتخفيان وراء قناع الرياء الديني . ان الرغبة بالذات في عدم الانحدار الى هذا المستوى من الخداع المبني على النفاق . هي التي تسمو فوق دون جوان بواحد من رفاقه في الضلال هو المتهور دون گارسيا . واذا كان عدم ايمان دون گارسيا يتسم بطابع العقيدة الصلبة والتمرد الجرىء . فان دون جوان يبدو عند الاختبار نصف «روح مطهر» متناقضة .

لقد وجدت ملامح الاتجاه التاريخي . الخاصة بالاسلوب الابداعي لميريميه . انعكاسها في «ارواح المطهر» لقد اظهر ميريميه ـ وهو يعيد تصوير العادات والتصورات النموذجية بالنسبة لاسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر احساساً مدهشاً بروح العصر وبمتطلبات الاسلوب التاريخي . ان هذه الميزات تسم من قصة «فيديركو» (1829) . لقد كتبت باسلوب يوحي بأنها معالجة من نوعها لخرافات شعبية ايطالية . اما في الواقع فهي عمل اصيل تماماً من اعمال ميريميه .

لقد التقط الكاتب بصورة رائعة روح ذلك العصر عندما شارفت القرون الوسطى على نهايتها في ايطاليا وعندما اخذ يشعشع فجر عصر النهضة في قصة ميريميه نلحظ فلق قشرة

المعتقدات الدينية الساذجة تعلقا وثنيا بالحياة الدنيوية ومسراتها يحول التدفق الى الخارج . هنا نجد المسيح يبارك دوزينه ورق قمر لاحد المحتالين . واذا يبارك المسيح البطل خلال انتصاراته المقبلة . فانه يتيح له المجال واسعا للتمتع بمباهج الحياة حد الاشباع . ان حضور بديهة فيديريگو تتيح له ان يخدع في البداية ملك العالم السفلي . وان يخدع الموت نفسه بعد ذلك وان يطيل من اجل وجوده على الارض سنوات عديدة ان ملامح الواقعية الحياتية تتشابك هنا بصورة غير مألوفة مرة مع عناصر الخرافة الدينية واخرى مع ملامح الميثولوجيا العتيقة (الاغريقية والرومانية . المترجم) . كل ذلك ينقل بصدق عبير الماضي البعيد - اعني احساس المواطنين الايطاليين بالعالم خلال القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر . والعذوبة الخاصة لاذواقهم الشاعرية التي لم تفسدها الخبرة .

ومع الوقت اخذ ميريميه القصاص يظهر المزيد من عدم الرغبة في ربط مساعيه الايجابية بنماذج ممثلي الطبقة السائدة . انه يبحث باستمرار عن تجسيد لها خارج حدود هذاالوسط الاجتماعي اي داخل الوسط الشعبي . يمثل امامنا الناس المنحدرين من اوساط شعبية حملة للقيم والمواصفات العزيزة على نفسه : القوة والاحاسيس غير المتكلفة . تكامل الشخصية . والاستقلالية الداخلية .

ومع كل ذلك . فقد كان ميريميه بعيداً عن الحركة الثورية الداعية للنظام الجمهوري في ايامه . ووقف موقفا عدائياً من كفاح الطبقة العاملة . لقد حاول ميريميه (هذا «العبقري الذي ظهر في زمن الازمات» حسب تعبير اي . ف . لونا چارسكي) ان يبحث عن رومانسية الحياة الشعبية . التي اقلقت مخيلته وذلك في البلدان التي تستهلكها الحضارة البرجوازية بعد : في كورسيكا («ماتيو فالكونيه» و «كولومبا») . وفي اسبانيا («كارمين») . ثم يحاول ميريميه . وهو يخلق نماذج ابطال متشحة بمسحة من الشاعرية الجهمة - اناس من الشعب - لم يحاول ان يضفي مسحة مثالية على الطابع الباترياركي لنظام حياتهم على الطريقة الروسوية او الرومانتيكية . انه لم يخف وهو يصور بتعاطف الملامح الداخلية البطولية لعالمهم الداخلي . حتى الجوانب المشوهة والسلبية لوعيهم هذه الجوانب التي قامت على الفقر والتخلف والوحشية .

لقد ظهر هذا الموضوع لاول مرة في قصة «ماتيو فالكونيه» (1829) التي اندرجت ضمن الاعمال الكلاسيكية الخالدة . ان النماذج التي خلقها ميريميه في هذه القصة معروفة من قبل القراء على نطاق واسع . من هذه النماذج فورتوناتو . هذا الصبي ابن احد الفلاحين الكورسيكيين . ان فورتوناتو الذي تحركه مشاعر مريضه كالحسد . والجشع يسمح لنفسه ان تنساق وراء قبول الرشوة . لقد قبل لنفسه ان تخرق قوانين الضيافة والشرف المقدسة في نظر الكورسيكي عندما سلم الى الجنود احد المتمردين الذي تخفى عنده . ثم هناك والدة فورتوناتو والبطل الرئيسي للقصة - ماتيو فالكونيه . وعند يكتشف ماتيو ان ابنه خائن ينفذ فيه بنفسه قضاءه العادل انه يقتل فورتوناتو مقتنعاً ، في الوقت نفسه انه لم يكن يملك وسيلة اخرى لانقاذ شرف قبيلته الذي دنس .

لقد حظي الجانب الفني لقصة «ماتيو فالكونيه» بدراسة دقيقة وهكذا جرى التأكيد ، على سبيل المثال ، دائماً كما حلل بالتفصيل في عدد من الدراسات الادبية اسلوب السرد المختصر والمقتصد الذي يميز هذه القصة . لقد استطاع هذا الاسلوب ان يبرز بقوة الطابع المأساوي العميق الذي يتخلل القصة ، كما جرى التأكيد اكثر من مرة على الطابع المميز لمطلع القصة . يؤلف الوصف الهادىء الجاد للمناظر الطبيعية الكورسيكية ، الذي تبدأ به القصة ، نقيضاً حاداً لمضمونها الداخلي المفعم بتوهج الاهواء .

ولنفس الموضوع الذي جرى تشخيصه في «ماتيو فالكونيه» يكرس ميريميه اربع أوچركات اخرى (لمحات قصصية . المترجم) مستمدة من حياة الشعب الاسباني ، نشرها خلال الفترة 1831 - 1833 . في احدى الصحف الباريسية تحت عنوان «رسائل من اسبانيا» . لقد ساعدت الجولة التي قام بها الكاتب عام 1830 بصورة عامة ، على تقوية وتوسيع فهمه وتصوره للملامح الداخلية للناس المنحدرين من بين صفوف الشعب . كما رسخت بدرجة اكبر ايضاً نظرته الى الشعب على اعتباره الحافظ على الطاقة الحياتية للامة . ان مضمون « رسائل من اسبانيا» بحق من حيث الجوهر ، يرتكز الى التعارض الداخلي .

جسم الكاتب حياة الشعب المليئة باشكال الحرمان والاوهام ومختلف مظاهر الجهل ، مفعمة رغم كل ذلك ، بالشعر الحقيقي ، وبالقوة المعنوية ، يضعها مقابل الوجود الاناني والباهت والشاحب الخاص بالطبقات العليا .

تتردد اصداء هذا الموضوع حتى في قصص اخرى متفرقة كتبها ميريميه خلال الثلاثينات . ومع ذلك فالكاتب يطورها بدرجة اكبر من القوة في اعماله التي الفها خلال الاربعينات . يجب علينا ان نذكر هنا . اولا : قصة «كولومبا» (1840) ، حيث يعود ميريميه مجدداً الى تصوير الواقع الكورسيكي وهو يضع العادات الخاصة بالمجتمع البرجوازي والمعروفة بالغدر والحيلة ، في مقابل التصورات الشعبية التقليدية حول الشجاعة والشرف ، المتجسدة في الصورة الشاعرية لكولومبا ، البطلة الرئيسية في القصة . تعتبر «كارمين» (1845) قمة هذه السلسلة من القصص بلا منازع . لقد اصبحت صورة بطلتها الرئيسية - الشابة الغجرية كارمين - جزءاً ثميناً من الثقافة العالمية . ان هيئتها المعقدة والمتناقضة ، بالاضافة الى سحرها الذي لا يقاوم ، صورت من قبل الكاتب بمهارة واقعية رائعة . فمن ناحية ، التصقت كارمين بكل مالديها من عيوب بوسطها الآثم الذي نشأها . انها مستعدة لممارسة جميع انواع السرقة والخداع ، وللقيام بأي مغامرة تثير الشبهات ، انها أفاقة ومتقلبة . ومع ذلك فان كارمين ليست مجرد زهرة سامة نمت في تربة آسنة ، ان روحها تنطوي في الوقت نفسه على خلال انسانية رائعة . انها تعتز بحريتها ، وباستقلالها الداخلي اكثر من اي شيء آخر في العالم . ان كارمن صادقة وشريفة في حبها ، هذا الشيء الذي يعتبر اثمن ما لديها . انها لا تسمح لأي كان ان يغتصب احاسيسها ، ومن اجل هذه الحرية فهي مستعدة للدفاع عن حريتها الداخلية باي ثمن كان . ومن اجل هذه الحرية فهي مستعدة لان تتقبل الموت بملء ارادتها . في هذا الاباء وهذا الحب للحرية الذي لا ينضب تتمثل جدارتها الانسانية ، هذا النبع الذي تغذت عليه وحدة شخصيتها ، التي ثمنها ميريمية تثمينا عالياً .

دون خوسيه بطل آخر من ابطال القصة ، انه ذو طبيعة ، وان كانت اقل جبروتا ، الا انها لا تخلو من وحدة داخلية على طريقتها الخاصة . ان هذه الوحدة الفريدة تجد تعبيرها في القوة الشاملة لاحاسيسه . وهذه الوحدة هي التي تجعلنا نميل الى جانب دون خوسيه . ومن هذه الناحية يقف دون خوسيه بين مجموعة الشخصيات التي خلقها ميريميه القاص ، في الطرف المقابل من امثال تيمين ، ودارسي ، والفونس دي بيروراد ممثلي الطبقة السائدة المفتقرين الى القدرة على تجربة الاهواء الصادقة ، والذين شاخت ارواحهم وجفت .

وهناك ، في القصة ، شخصية رئيسية ثالثة ، انه الراوية نفسه ، المحب للاسفار والاطلاع ، والممثل المتنور للحضارة الاوربية . لقد اريد لهذه الشخصية ، بالدرجة الاولى ، ابراز معالم الاستقلالية الاصيلة لكل من كارمين ودون خوسيه .

ان شخصيات الرواة في قصص ميريميه لم تكن ابداً متماثلة من حيث تحميلها بسمات السيرة الذاتية للمؤلف . وبقدر ما يتعلق الأمر بقصة «كارمين» فان شخصية الراوية فيها تعكس الى حد كبير هيئة مؤلفها . فالراوية يحب ، شأنه في ذلك شأن الكاتب نفسه ، الاسفار راجلاً او على ظهور الجياد ، والمبيت في الحانات الحقيرة ، او تحت السماء المكشوفة ، والتعرف على سواق البغال والفلاحين ، وادارة الاحاديث مع الناس البسطاء ، وتخمين طبيعة ما يجري في رؤوسهم من افكار ، ذلك انه كان يرى في روح هذا الشعب البسيط الروح الحقيقية لاسبانيا . وعلى اعتباره محباً للتقاليد ذات الطابع الانساني ، فهو سمح ولطيف وسخي .

ومع ذلك فان ميريميه يضيف ، وهو يرسم بورتريته ، قدراً من السخرية ، انها موجهة بالدرجة الاولى ضد اهتماماته العلمية . اننا نصادف ملامح من السخرية الهجائية تقريباً حتى في التوطئة العلمية للقصة وخصوصاً في خاتمتها . انه ضحك التفوق الذي يمارسه ميريميه الفنان على ميريميه العالم الواسع الاطلاع وعلى الطابع التأملي لعمله المكتبي . وفي اللمحة الاثنوغرافية الختامية نكاد نجد كل ما يمكن ان يقال عن تاريخ وحياة وعادات الغجر . وفي الوقت نفسه فاننا لا نجد في هذه اللمحة ، في الحقيقة ، أي شيء يمكنه ان يوضح بصورة حقيقية ذلك اللغز الشاعري الذي تنطوي عليه شخصية كارمين ، وان يسلط الضوء على معنى الدراما الانسانية الآسرة التي تتحدث

عنها القصة نفسها .

تعتبر قصة «ارسينه گيو» (1844) احدى اضخم اعمال ميريميه الفنية خلال الاربعينات . ففي هذا العمل تتجمع في عقدة واحدة كل المواضيع الاساسية والخطوط الفكرية الخاصة بميريميه القاص : فضح رياء الاخلاقية البرجوازية ، وادانة الكنيسة وابراز انسان من بين صفوف الشعب على اعتباره حاملاً للمبادىء الانسانية الحقة . غير ان ميريميه لم يعد في كتابته «ارسينه گيو» يتوجه - في بحثه عن البطل الايجابي - الى البلدان الغريبة على القارىء الفرنسي الاعتيادي . انه يعثر عليه في ثمالة الحضارة البرجوازية المدينية المعاصرة ، في حضيض المجتمع الباريسي . وفي هذه الحالة نجد امامنا شخصاً واقعياً ومتحرراً من تلك المسحة الاخلاقية المتكلفة ، ولنقل على سبيل المثال ، تلك الفئات الباريسية المسحوقة المنفصلة على طبقتها في روايات ايجين سيو الشبيهة بالمقالات الهجائية (صدرت روايته «اسرار باريس» عام 1842) .

ومن وجهة نظر ما يسمى بـ «المجتمع» تعتبر ارسينه گيو كائناً «خاطئاً» وفاجراً . ومع ذلك فانها تكشف ، في حقيقة الامر ، عن نفس انق واسمى بكثير من السيدة دي بيين ومثيلاتها من ممثلات الطبقات المتنورة . انها ضحية ظروف حياتها اللاانسانية . ان ما يدفعها الى ان تكون محظية في وسط الاغنياء Courtesan لا فسادها ، الاخلاقي ، بل فقرها المدقع ووحدانيتها . فضلا عن ذلك ، وعلى الرغم من كل ما عانته ارسينيه فهي ما تزال تحتفظ بقدر كبير من الثقة البريئة براءة الطفولة ، وبقدر كبير من الطبيعة المؤثرة والتفاني ! ان الشيء الاساسي من وجهة نظر ميريميه : انها ما تزال تحتفظ بقدر كبير من الاحساس الصادق . وهذا الاحساس هو الذي يشيع الدفء في روحها . انها تموت فقط عندما يحرمونها من آخر ما تملك ، من حقها في ان تحب سالينيا .

ان هذا الصدق وهذه الطيبة الداخلية هو ما يفتقر اليه من يدعون بـ «الناس الشرفاء» . ان اخلاقهم متخمة بالرياء . انهم يخفون انانيتهم القاسية وراء قناع وقور من الفضيلة . ان صورة السيدة دي بيين تصلح مثالاً صارخاً على ذلك . فبأسم «القوانين الاخلاقية» . ووصايا الكنيسة تقوم بحرمان ارسينه من آخر سعادة لها : امكانية الالتقاء بحبيبها السابق سالينيا . ومع ذلك فأي عدم اكتراث بالانسان وأية قسوة تختفي في حقيقة الامر ، وراء الصورة المنافقة لافكار السيدة دي بيين . زد على ذلك ، فقد اتضح ان السيدة دي بيين تتحكم بها لا المبادىء المجردة ، وحسب ، بل ومصالحها الشخصية ايضاً . ففي اعماق روحها تعشش مشاعر الغيرة : انها ترى في الفتاة الشقية التي تتجرع غصص الموت منافسة لها قبل كل شيء .

ينهي ميريميه القصة عند موت ارسينه . انه يكاد يقول لنا ، وهو يفعل ذلك ، ان المصير التالي من السيدة بيين وماكس سالينيا لا ينطوي بالنسبة لنا على أية اهمية اساسية . انه مصير اناس تافهين جداً ومبتذلين . ومع ذلك يبق لدى القارىء اساس مقنع للافتراض بأن كليهما استسلما ، وهما يتغلبان على شكوكهما ، لمشاعرهما المتبادلة في نهاية المطاف . وهذا ما توحي به وتقود اليه خاتمة القصة . ان آخر مظهر يدل على تأصل الرياء في روح السيدة بيين يتمثل بالعبارة التي نقشتها على شاهد قبر عند ضريح ارسينه گييللو : «مسكينة ارسينه ! انها تصلي من اجلنا» .

لقد لاحظت الدراسات الادبية منذ زمن ان هذه القصة كتبت باسلوب في غير اعتيادي بالنسبة لميريميه[*]. انه هنا يتراجع عن نغمة السرد الموضوعية جداً . والحيادية التي الفناها في اعماله . لقد اسبغ ميريميه على «ارسينه گييو» شكل اقصوصة موجهة بصورة مباشرة الى قارئة ما تنتمي الى الوسط الراقي . وهذا الاسلوب هو الذي مكن ميريميه من ان يشبع القصة باستطرادات خاصة بالمؤلف . في هذه الاستطرادات تكاد تطفح على السطح احاسيس الكاتب التي تملأ نفسه ، ويظهر استياؤه من السيدة دي بيين وتعاطفه مع ارسينه . فضلا عن ذلك ، فان ميريميه يكاد يوضح بدرجة اكبر ، وهو يدخل في القصة شيئاً من ملامح الموعظة الموجهة الى الناس الشبيهين بالسيدة دي بيين ، صورة نموذجية جداً من النفاق داخل الوسط الراقي .

لقد اثار ظهور «ارسينه گيو» عاصفة من الغضب . لقد بادرت شخصيات اجتماعية وادبية بارزة الى تجنب ميريميه وهم انفسهم الذين منحوه - عشية صدور القصة - اصواتهم من

اجل انتخابه لعضوية اكاديمية العلوم الفرنسية . ومع ذلك فقد تبين ان مثل هذا الهلع سابق لاوانه . فبعد «كارمين» ، وابتداءاً من اواخر الاربعينات اخذت تتضاءل الميول الواقعية في اعمال ميريميه الابداعية . ان قصة «الاب اوبين» (LAbbe Aubain 1846) ما تزال تحتفظ ، في الحقيقة ، بملامح الهجائية المعادية للاكليروس ، والفكهة وان كانت ليست عميقة جداً . اما بخصوص قصة «زقاق السيدة لوكريتسيا» (1846) (IL VieeoLo di Madama) ففيها نصادف النزعة الترفيهية البحت تحتل مكان الصدارة بكل جلاء .

ان هذه الميول هي التي تسود اعمال ميريميه الابداعية خلال الفترة الاخيرة من نشاطه الادبي بعد عام 1848 .. وفي هذا الوقت يمر ميريميه الفنان بازمة حادة ولفترة طويلة . الحقيقة ان تطلعاته التقدمية لم تخمد تماماً داخل وعيه ، الا انها لا تقود الكاتب الآن الى تأليف اعمال فنية اصيلة ضخمة انها تطالعنا في مراسلاته ، ويعبر عنها ، بالدرجة الاولى ، في اهتماماته بتاريخ الحركات الشعبية في روسيا ، وبالادب الروسي الواقعي خلال القرن التاسع عشر . في ترجمة مؤلفات پوشكين وگوگول وتورجنيف الى اللغة الفرنسية . وفي دراسة آثارهم الابداعية ، كل ذلك يصبح بالنسبة لميريميه متنفساً فريداً يوفر مخرجاً للدوافع الاستيتيكية والفكرية الدفينة في اعماقه .

بعد عام 1848 لا يكتب ميريميه الا عدداً قليلاً جداً من القصص . لا شك اننا نعثر على التماعات الموهبة الفنية الرائعة حتى في «المكتب الازرق» (1866) (La Chambre bLeue) ، وحتى في «جومانية» (1870) (Djoumane) ، وخصوصاً في «لوكيس» (1869) (LoKis) . يكفي ان نشير بهذا الخصوص الى الصورة الفريدة والمطبوعة بالذاكرة للعالم اللغوي الالماني الذي تدور على لسانه الاحداث في قصة «لوكريس» . وباليد الماهرة نفسها رسم عدد آخر من صور شخصيات القصة : الفتاة ايضاً نسكاي الشابة والمدللة والجذابة ، وشخصية الدكتور دائم الشك . ومع ذلك فان هذه المهارة لم تعد تخدم في الوقت الحاضر اهدافاً فكرية مهمة . الحقيقة اننا نلمس في قصة «لوكريس» حب ميريميه الحار والثابت لعالم التصورات الشعبية ، والاحاسيس والمعتقدات ، هذا الحب الذي ظهر عند الكاتب منذ عهد الشباب عندما كان واقعاً تحت تأثير الرومانتيكيين . ورغم كل هذا فان ميريميه اذ يطرح في اعماله المتأخرة، بالدرجة الاولى ، مهمات تتعلق بالتسلية ، كما اخذ يسعى لاثارة فضول القارىء بتصوير المواضيع الغامضة . ان مبدأ اثارة شوق القارىء واشاعة جو من الغموض الصوفي اصبح غاية مقصودة لذاتها . ان هذه القصص الاخيرة تقصر من حيث قيمتها الفنية بالمقارنة مع المجازات الكاتب السابقة .

ان اعمال ميريميه الابداعية الجيدة اصبحت نماذج كلاسيكية خالدة داخل صنفها الادبي الذي تنتمي اليه . ولقد لعبت هذه النماذج دوراً هاماً في ظهور القصة الواقعية الفرنسية في العصر الحديث . لقد تلقف ميريميه وطور الى امام ، وهو يضع اسس هذه القصة جنباً الى جنب مع ستندال وبلزاك ، التقاليد التقدمية للنثر القصصي الموروث عن القرن الثامن عشر . لقد برز على اعتباره مواصلاً العمل بوصايا الواقعية لكل من فولتير ـ مؤلف القصص الفلسفية ـ ، وديدرو ـ مؤلف «جاك ـ الجبري» ، والاقصوصة الشهيرة «صديقان من بوربونا» . ان هذه الخيوط التي تربط الكاتب بتقاليد السلف تذهب ابعد لتتصل بتراث لاساج وبريفو . وليس عبثاً . طبعاً ، ان ينتهي الباحثون ، وهم يسعون لحل مشكلة المكان التاريخي لقصص مثل «ارسينه گيو» او «كارمين» ، ينتهون ، كقاعدة ، الى ان يقابلوا من وجوه عديدة هذه الاعمال بالقصة الخالدة «مانون ليسكو» التي كتبها الأب بريفو . بالاضافة الى ذلك ، فان الاعمال القصصية لميريميه ـ لم تتغذ فقط على نسخ التقاليد القومية الفرنسية . لقد كان ميريميه كاتباً ذا أفق ثقافي واسع جداً . ومن هذه الناحية فان مصادر الهام مخيلة ميريميه لم تقتصر على التقاليد التقدمية لفن القصة الايطالية او الاسبانية («ارواح المطهر» ، و «فيديريكو») . لقد كان لتعرفه بأعمال ابداعية لكبار ممثلي الادب الروسي الذي عاصره ـ من امثال پوشكين وگوگول ـ تأثير نافع جداً عليه . معروف جداً ـ مثلاً ـ الدور الجوهري الذي لعبته الصور الشعرية في «الغجر» في صياغة خطة «كارمين» .

واخيراً . فقد كان ميريميه ـ القاص مدينا من نواح عديد للبواعث التي استمدها من المجازات الفن الرومانتيكي . وفي

الوقت الذي تقبل ميريميه هذه الدوافع (لقد كانت مرتبطة ، مثلاً ، بالاهتمام بالخيال ، وبالتناقضات المعقدة التي يصعب توضيحها والخاصة بالوعي الانساني ، وبالولع بالعالم الروحي للشعب ، وبصياغة عدد من الملامح الجوهرية للمثل الاعلى الاخلاقي عند الكاتب) اعاد بها النظر وهو يخضعها لمبادىء الاستيتيك الواقعي .

لقد كانت اعمال ميريميه ـ القاص الابداعية مرتبطة بأحسن انجازات الماضي في ميدان النثر الكلاسيكي الفرنسي ، وذلك بالاضافة الى طابعها التجديدي بعمق . لقد تحدثنا عن ذلك في معرض تحليلنا لـ «تامانگو» ، و «الاستيلاء على الحصن» ، و «لعبة النرد» . اما الآن فنضيف ان «ماتيو فالكونيه» ، و «الغلطة المزدوجة» او «ارسيناگيو» وسعت ، دون شك ، الطريق امام المنجزات المقبلة لموباسان ـ القاص . لقد غرف هذا كثيرا من الارث الابداعي لكل من ميريميه واناتولي فرانس . فالتطلعات الانسانية والتمكن المرهف من السخرية ، والاهتمامات التاريخية ـ الثقافية الواسعة ، والاستاذية الفذة في محاكاة الاساليب التأريخية ، والاسلوب الموضوعي المتميز في السرد القصصي ، كل ذلك يكاد يربط موباسان بمؤلف «فينوس الاليوسية» و «ارواح المطهر» .

ان اعمال ميريميه الابداعية غنية بطابعها القومي العميق . ففيها تجسدت بوضوح العديد من الملامح المميزة للعبقرية الفنية القومية الفرنسية . ولهذا السبب بالذات استطاعت ان تؤمن لنفسها مكاناً ثابتاً وساميا بين ذخيرة الثقافة الفنية العالمية .

هوامش .

1 ـ بروسبير ميريميه . اعمال مختارة في مجلدين . موسكو ، 1956 ، المجلد الثاني ، ص 28 .

2 ـ اي ـ ڤ . لوناچارسكي . 'عبقري سابق لزمانه' (في كتاب : اي . ڤ . لوناچارسكي . مقالات حول الادب ، موسكو 1957 ، ص 3 ،6) .

3 ـ بروسبير ميريميه . اعمال مختارة . المجلد الثاني ، ص 28 .

4 ـ 'تاريخ الادب الفرنسي' اكاديمية العلوم السوفييتية ، موسكو ، 1956 ، المجلد الثاني ، ص 427 .

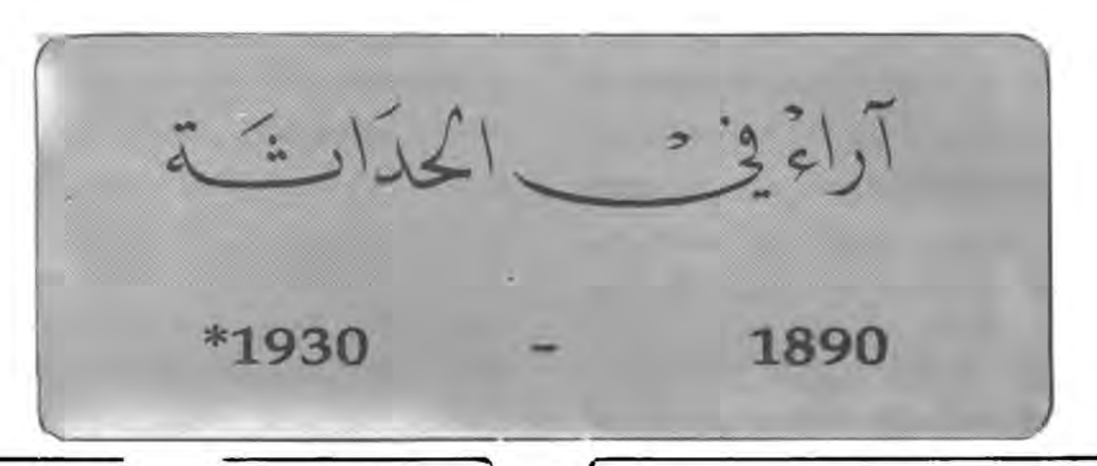
5 ـ نجد تفصيلا عن الخطة التكوينية CompositioN لهذه المسرحية ذات الفصلين في المقدمة التي وضعها ڤ . اي . دينيك لمجموعة المسرحيات المختارة لميريميه ، موسكو 1954 ، ص 24 ـ 25 .

6 ـ بروسبير ميريميه . اعمال مختارة في مجلدين ، المجلد الثاني ، ص 286 .

7 ـ انظر بهذا الخصوص ـ على سبيل المثال ـ اي . اي . سميرنوف : «بروسبير ميريميه وقصصه» . مقالة كتبتْ كمقدمة لكتاب «بروسبير ميريميه . قصص» ، موسكو ـ لينينغراد ، 1947 .

8 ـ ك . س . اقيسالوموڤا . الاسطورة LEGND في اعمال بروسبير ميريميه خلال اعوام العشرينات والثلاثينات و «فينوس الجزيرة» (مشاكل علوم اللغة ومناهج تدريس اللغات الاجنبية . مجموعة بحوث قسم اللغات الاجنبية في معهد لينينغراد لتطوير الاطباء ، الاصدار رقم 85 ، لينينغراد 1970) .

9 ـ انظر المقدمة التي كتبها يو . اي . دانيلين لكتاب : بروسبير ميريميه . اعمال مختارة في مجلدين ، موسكو 1956 .



آراء في الحداثة

1890 - 1930*

مالكوم برادبري وجيمز ماكفرلين

Malcolm Bradbury & James McFelane

ترجمة جعفر صادق الخليلي

عن الانكليزية

تقديم ..

لم تثر حركة من الحركات الادبية العالمية من التضارب والتقويم والتحليل والدراسة مثلما اثارت (الحداثة) منذ بداياتها في القرن الماضي حتى الوقت الحاضر ، فقد تناولها الكتاب في الغرب كثيراً وفي الشرق قليلا ، تسائلين : أهي حركة ؟ مذهب ؟ مدرسة ؟ متى بدأت حقاً ؟ واين ؟ وكيف ؟ مالها وما عليها ؟ كل هذه اسئلة سعى الكتاب ومؤرخو الادب الاجابة عنها ضمن دراسات منهجية وبحوث علمية ، بعد ان استطاعت ان تخلق ادباء كباراً وشعراء فطاحل ، وغدت جزءاً من ثقافة العصر الحاضر ، وتراثنا للاجيال المقبلة .

وانبرى لهذا الغرض اثنان من كبار الادباء والباحثين ، هما : (مالكو لم برادبري) استاذ الدراسات الامريكية بجامعة (ايست انجليا) ، والذي له مؤلفات كثيرة ، من جملتها : (المحتوى الاجتماعي في الادب الانجليزي الحديث) 1971 ، و (احتمالات : مقالات حول مكانة الرواية) 1973 ، كما ان له ايضا ثلاث روايات ، والثاني هو (جيمز ماكفرلين) استاذ الادب الاوربي في الجامعة المذكورة ، ورئيس هيئة اعداد موسوعة اكسفورد عن ابسن (وقد ظهر منها حتى الان ثماني مجلدات منذ 1960) ، وهو محرر مجلة (اسكندنافيا : المجلة الدولية للدراسات الاسكندنافية) ، وله (ابسن وطبيعة الادب النرويجي) 1960 وغير ذلك من المؤلفات في النقد الادبي ، فكتبا واستكتبا عدداً من العلماء المرموقين مقالات حول (الحداثة) ، متناولين جوانبها المختلفة تحليلا وتعليلا ، فكانت الحصيلة كتابا جامعاً مانعا ، ظهر تحت عنوان (الحداثة 1890 - 1930) .

ولما كان الادب العربي ادباً حياً ، فاعلا ومنفعلا ، فقد ناله ما نال الاداب الاخرى من رذاذ (الحداثة) ، فكان لابد من معرفة تاريخها ، دوافعها ، تطورها ، رجالاتها ، بما يكشف شيئاً من الظلمة والغموض المحيطين بها . ومن هنا اخذت تراودني فكرة ترجمةهذا الكتاب على الرغم مما يتطلبه ذلك من وقت وجهد .

وما ان صدرت (الثقافة الاجنبية) حتى حفزتني على وضع فكرتي موضع التنفيذ ، اذ رأيتها المكان اللائق المناسب ، فبادرت بترجمة المقال التالي الذي افتتح به المحرران الكتاب المذكور ، آملاً ان اوافي القراء الكرام بترجمة المقالات الاخرى في اعداد المجلة المقبلة .

المترجم

الحداثة : الاسم والطبيعة

"MODERNISM: The Name and Nature"

((العصــور ليســت وقائع على غرار ما هي وقائع التاريخ ، انما هي استرجاعات لمفاهيم نضــعها عن احداث مضـت ، تعيننا على تركيز النقاش ، ولكنهـا كثيراً ما تضل الفكر التاريخي .))

جي . م . تريفيليان

1

ان علم الزلازل الثقـافية ـ وهو العلم الذي يسـجل انتقـالات الادراك وتبدلاته التي تقـع باطـراد في تاريخ الفـن والادب والفكر ـ يميز عادة بيّن ثلاث مراحـل منفصـلة : ففي طـرف تقـع هذه الانتفـاضات في (المودة) التي تظهـر ثم تختفي باتسـاق مع توالي الاجيال . وفي هذه يكون (العقـد) من الزمن هو الوحدة الزمنية المناسبة لقياس المنحنيات التي تبدأ من الهـزة الاولى ، فقمة الفعـالية ، فالانحـدار الى المخلفـات الثانوية . وتتعلق بالمرحلة الثانية تلك التغييرات الواسعة التي تغـور آثارها الى مديات اعمق وتمكث مدداً اطــول ، لتؤلف تلك العصــور المديدة من الاسلوب والوعي . وهذه خير ما تقـاس بالقـرون . وتبقى للمرحلة الثالثة تلك التحولات الثائرة الجارفة في الثقـافة ، تلك التشنجات الاساس في الروح الانسـانية الخـلاقة التي تقلب حتى اصلب معتقداتنا واثبت مسلّماتنا ، وتحيل مساحات شـاسعة من الماضي الى اطلال (اطلال ننعتها بالنبل توكيداً لها) ، وتضـفي ظلاً من الشك على حضـارة او ثقـافة برمتهـا ، وتسـتثير رغبة مسعورة في اعادة البناء . اما كون القرن العشرين قد أتانا بفـن جـديد فأمر لاشـك فيه ، ولكننا نزداد اعتقـاداً بأن هذا الفـن الجديد ما هو إلا ثورة جارفة تنتمي الى المرحلة الثالثة .

هذا رأي لا غرابة فيه ، فان من معـالم العصر الذي نتكلم عليه هو انه جلي في تاريخيته ، ميال الى النظرة التنبؤية ذات البؤرة الثائرة ، وهي نظرة مألوفة لا تحتاج إلا الى القليل من ايراد الامثلة . فهـذا (هربرت ريد) مثلا ، يكتب في 1933 بايجاز بليغ ، فيقول :

((لقد كانت ثمة ثورات في تاريخ الفن قبل اليوم . فثمة ثورة مع كل جيل جديد . وعلى فترات تقارب القرن يحدث تغير اوسع واعمق في الوعي يسمونه العصر ـ القـرن الرابع عشر ، والخـامس عشر ، عصر الباروك ، والركوكو ، وعصر الرومانس ، والانطباعية ، وغير ذلك . ولكني ارى ان بالامكان ان نميز من حيث النوع اختلاف الثورة المعاصرة : انها لا تكاد تكون ثورة ، بمعـنى الانقـلاب ، او حتى بمعـنى الارتداد ، بل هي اقرب الى الانفصــام ، الى التنازل ، او الى الانحلال على حد قول بعضهم . انهـا ذات طبيعة فاجعة .))

ويضيف (ريد) ـ بعد ان يمعن النظر اولاً في تأثير (غوغان) و (فان كوخ) ومن ثم (بيكاســو) ـ قائلا : «اننا الآن لسـنا معنيين بالتطور المنطقي لفن الرسـم في اوربا ، بل لا نعـني حتى بالتطور الذي له اي موازٍ تاريخي ، انما الذي يعنينا هو الانفصال الحـاسم عن كل التقـاليد ... ان الهـدف من خمسـة قرون من الجهـد الاوربي قد نبذ .»[1] لقـد اقام المرحـوم (سي . س . لويس) محـاضرته الافتتاحية في كمبريج سـنة 1954 على رأي مماثل . انه يرى ان اعظم الفـواصل في مجمل تاريخ الانسـان الغربي ـ اعظم حتى من تلك التي تفصـل العصـور القـديمة عن العصور المظلمة ، او العصور المظلمة عن العصور المتوسـطة ـ هو ذاك الذي يفصل العصر الحـاضر عن عصر (جـين اوسـتن) و (والترسكوت) . هنالك ثمة هوة في السـياسة ، وفي الدين ، وفي القيم الاجتماعية ، وفي الفن ، وفي الادب :

((لا احسب ان عصراً من العصــور السـابقة انتج عملاً اثار بجـدته ، في حينه ، من الرهق والذهول ما اثاره

التكعيبيون ، والدادائيون ، والسرياليون ، وبيكاسو في عصرنا هذا . واني لواثق ان هذا يصلح ... في الشعر ايضا ... لست ارى كيف يمكن لأي شخص ان يرتاب في ان الشعر الحديث ليس مجرد بدعة اعظم من اي (شعر جديد) فحسب ، بل انه جديد بطريقة جديدة ، وقد يكون ببعد جديد ايضا .))[3]

جرت منذ عهد قريب محاولات لتحديد مكان (الفاصل الاعظم) بدقة اكثر . (رولان بارث) ، الناقد الفرنسي ، يحدده بالتعددية في وجهات النظر العالمية الناشئة من نمو طبقات اجتماعية جديدة وتطور وسائل الاتصال في منتصف القرن : «حوالي 1850 ... حيث تدهورت الكتابة الكلاسيكية ، واصبح الادب برمته ، منذ (فلوبير) حتى اليوم ، مشكلة لغوية .»[4]

وكوسيلة من وسائل الايمان ـ قبل التوصل الى التفاصيل والاجزاء وتحليل طبيعة الامور واسبابها ـ فان فكرة (الفاصل الاعظم) بين الماضي والحاضر ، الفن من قبل والفن من بعد ، قد خلقت الكثير من التظام ولولاء . غير ان من الحقائق هو ان ليس ثمة اجماع على طبيعة هذا الموقف الحديث ، ولا على آثاره في شكل الفن وطبيعته . «لابد ان نكون محدثين .» ان لنصيحة (رامبو) هذه مهوى في امزجتنا ، إلا ان لها تأويلات متعددة ايضا . ان تعددية فن القرن العشرين الاسلوبية ـ تلك التعددية العظيمة التي تحمل (اندره مالرو) على التحدث في (اصوات الصمت) عن «المتحف الخيالي» للبدعة الاسلوبية التي يتميز بها عصرنا ـ ترينا كيف اختلف الادباء والفنانون انفسهم في تفسيرها ، فضلا عن النقاد والمعلقين . ان هناك الكثير مما قيل عن حالة الفن الحديث ، وفيضا من التفسيرات حول طبيعته واسبابه . غير ان معظم هذه الآراء تنبؤي ، وان كان واحداً منها يرى ان فننا ليس منفصلا كليا عن التقاليد والحركة الانسانية ، وان ليس هناك ثمة ما يعتبر متفرداً وجديداً في فننا وموقفنا مطلقاً . وعليه ، فان ما يمكن ان يقدمه اي رأي في هذا الظرف الفني والنقدي ـ وهو ظرف مائع يتميز باختلافات حادة في وجهات النظر ـ لا يعدو ان يكون رأياً شخصياً ، او انه ، في الأقل ، يمثل جزءاً من ظاهرة معقدة اشد التعقيد ، واختياراً منفرداً من حشد من الاجزاء قد يختلط ، بمرور الوقت ، مع آراء اخرى ، ليتحول بعد تصفيته الى ذائب ، هو المفهوم النقدي .

ولكن اذا كان هناك الكثير من التضارب والاختلاف بشأن الظاهرة ، فان هناك تزايداً في الاتفاق على تسميتها ، وهذا مما يؤسف له . فمن الواضح ان دنيا النقد قد تواضعت على صيغة او معنى من معاني كلمة (حديث) تميّز فنون زمانها ، او بعض من فنونها ، في الأقل ، ان لم يكن كلها . من ذلك : الحركة الحديثة ، التقاليد الحديثة ، العصر الحديث ، القرن الحديث ، النزعة الحديثة ، الحداثة ـ والظاهر انه تعبير او مصطلح جديد ، اشبه بمصطلح (عصر النهضة) او (حركة التنور) ، او بتعبير ابسط : (الحديث) . ان الاسف على الاختيار ليس لانه يقرر طبيعة نظرتنا الى الادب الحديث فحسب ، بل لأنه ناشيء كذلك من الاطلاق غير المناسب لمصطلح هذا مبلغه من التقلب اللغوي المحموم على ظاهرة تاريخية نريد الآن ترسيخها في الوقت المناسب . ان (الحداثة) ، في الاستعمال المألوف ، شيء يتقدم مع السنين وبالسرعة ذاتها ، كموجة القيدوم . ان (الحديث) في العام الماضي ليس (حديثا) في هذه السنة . وعلى الرغم من ان ذوق العصر يفضل مصطلحات كهذه ، لتوكيد الانتماء الزمني والتاريخي ، فان الامور قد بلغت الآن نقطة نريد ان نثبت عندها (الحديث) ونحفظ توازنه . عندما يتم الاعتراف ببعد خارج التاريخ ، عندما يسبغ المرء ـ كما فعل (جي . س . فريزر) او فولفو (التقاليد الحديثة)[4] ـ صفة الحداثة على (كاتولوس) دون (فرجيل) ، وعلى (فيلون) دون (رونسار) ، وعلى (دون) دون (سبنسر) ، وعلى (كلوف) دون (تنيسون) ، وعندما يفعل المرء ذلك مع اناس من زمانه ـ (كونراد) دون (گلاسي وردني) مثلا ـ فان عدم ثبات هذا المصطلح يكون بادياً للعيان . ان (الحداثة) كلمة صعبة المراس ، ولكنها مشدودة بتعاريف من ظروفنا ومعرضة للتقلب . ان فكرة (الحداثة) تنتابها انتقالات في المعنى بأسرع مما تنتاب مصطلحات اخرى تشبهها في الوظيفة ، مثل (الرومانسية) او (الكلاسيكية الجديدة) . انها ، في الحقيقة وكما يقول (ليونل تريلينغ) ، قد تتأرجح في المعنى تأرجحاً يدور بها حتى تصل الاتجاه المعاكس .»[5] اننا نستعمل المصطلح تاريخياً لتعيين مرحلة اسلوبية متميزة هي بسبيلها الى

التوقف . او توقفت فعلا (ومن هنا بدأ شيوع اضدادها ، مثل : ما قبل الحداثة القديمة ، الحداثة الجديدة ، ما بعد الحداثة) . ونحن نستعمل المصطلح ايضاً لتخليص حالة الامور (المستحدثة) الدائمة ، والوضع العقلي ، ووجهة النظر التي تنشأ منها - ذلك «الضرب من الوعي الشائع في العالم الحديث المأخوذ بكراهة الاستمرار ، والمنكمش يأساً بسبب تفاقم سرعة الحركة ككل .»[6] ومع ذلك ، فان للمصطلح قوته جراء ارتباطه بشعور معاصر متميز : الشعور التاريخي باننا نحيا في عصر جديد كل الجدة ، وبان اهميتنا تنبع من التاريخ المعاصر ، وباننا لسنا من مشتقات الماضي ، بل نحن من نتاج البيئة التي تحيط بنا وتطوينا ، او السيناريو ، وبان الحداثة وعي جديد ، حالة جديدة للعقل الانساني - حالة سبر الفن الحديث اغوارها ، وتعمق فيها ، وكشف احيانا عن مناوئته لها .

فالاسم واضح ، اذن . غير ان طبيعة الحركة او الحركات - اين ؟ ومتى ؟ ولماذا ؟ وماذا ؟ - اقل وضوحاً بكثير . وليس اقل من ذلك غموضاً ما نزعمه عن الاسلوب . لقد لاحظنا ان قلة من العصور كانت اعقد تركيباً وتعدداً في العناصر ، واكثر اضطرابا في الاسلوب الفني ، وذلك لأن استقطار اسلوب او تكلف طريقة تعبيرية شاملة من التعددية مهمة صعبة ، بل لعلها مستحيلة . ان لنا ان نصف ادب القرن الثامن عشر في دول الغرب بأنه (كلاسيكي جديد) ، وادب القرن التاسع عشر في اكثر الدول بأنه (رومانسي) . وعلى الرغم من ان هذه السمة تلصق بعدد لا يحصى من غرابة الاطوار ، فان من الممكن ان نميز تياراً عاماً في اكثر الفنون المهمة بين معظم الفنانين المبرزين الذين نحن بصددهم ، في تلك العصور . يقول (او . لفجوي) اننا نستعمل اصطلاح (الرومانسية) لا ليشمل اشياء شتى ومتنوعة فحسب ، بل ليشمل كذلك مختلف الاشياء المتضاربة ايضا .»[7] وهذا حق ، لأن البحث عن تعريف لها عاد على اشده . بيد ان للرومانسية معنى عاماً مميزاً يطلق كوصف اسلوبي واسع على عصر بكليته . وعلى هذا فان العجيب في العصر الحديث هو اننا لا نعثر على مفردة نستطيع استعمالها ذاك الاستعمال نفسه . لقد استعملت (الحداثة) من وقت الى آخر من باب التناظر مع (الرومانسية) ، للاشارة الى منحى فنون القرن العشرين عموماً ، مثلما استعملها الذين ارادوا ان يشخصوا تياراً واحداً في وقت بعينه ليعزلوه ... انها حركة قوية حقاً ودولية ، وهي ، مثل الرومانسية ، تبلغ اعماق الثقافات الغربية . لقد قيل ان الرومانسية هي فننا الذي لا مندوحة لنا عنه - وعلى رأي (غروترود ستاين) ، انها (التركيب) الوحيد المناسب لتركيبنا الجديد الذي نعيش فيه ، التنسيق الجديد فيما بين الزمان والمكان . ولكنها اخذت ايضا على انها شكل متأخر من اشكال الجمالية البرجوازية ، وعلى الاخص في نظر النقاد الماركسيين - مثل (لوكاش) - الذين يرون تميز الفن الحديث بتحقيق الذات نوعاً من الواقعية . لقد استعمل المصطلح في وسم حركات شتى تهدم الاتجاه الواقعي او الرومانسي في سبيل التجريد (الانطباعية ، والرمزية ، والتصويرية ، والدوّامية ، والدادائية ، والسريالية) ، ولكن حتى هذه ، كما سنرى ، ليست كلها حركات من ضرب واحد ، بل ان بعضها رد فعل جذري لبعضها الآخر . لقد كانت (الحداثة) عند بعض الامم مركزاً لتطور التقاليد الادبية والفنية ، وعند غيرها لم تكن سوى مجرد زائرة سرعان ما ودعتها مغادرة . ان (الحداثة) موجودة فعلا ، وهذا امر لا معنى لعدم الاعتراف به ، فان حركات الادباء المحدثين وتجاربهم قد برزت الى مقدمة ما اثار الاهتمامات الفنية . ولكن ما مدى ذلك ؟ ومتى ؟ وما طبيعته ؟

2

عندما نتكلم على اسلوب عصر ما ، فاننا قد نعني امرين اثنين مختلفين كل الاختلاف . فنحن قد نعني ذلك «الشكل العام لاشكال الفكر» الذي تحدث عنه (الفريد نورث وايتهيد) والذي يشمل كل كتابات عصر ما ، وهو «من الشفافية ... بحيث اننا لا نكاد ندركه إلا بجهد»[8] . ولكننا قد نعني ايضاً تكلفا مقصوداً اختاره عدد من الادباء والفنانين ، وليس كلهم ، ليعبر عن «وجهة نظر سائدة او معاصرة وصادقة عن العالم يحملها اولئك الفنانون الذين ادركوا بحق طبيعة التجربة الانسانية الغربية على يومهم ، والقادرون على التعبير عن هذه التجربة بشكل يتسق بعمق مع الفكر ، والعلم ، والتقنية ، وهي كلها جزء من التجربة .»[10] ان من الصعب ان يؤخذ مصطلح (الحداثة) بالمفهوم السابق ، لاننا في اي مفهوم عملي لها لابد ان نرى

شيئاً من التجريد والكثير من المكر ، فتأخذنا الى ما وراء واقع مألوف ، متعدة عن وظائف اللغة المألوفة وتقاليد الشكل ، ولعل هذا هو صدمتها المبدأية ، المرحلة الاولى في حركة تقودنا الى (الحداثة) كلها . ثم ان للمرء ان يدعي ، الى حد ما ، بأن (الحداثة) اصبحت اسلوباً خفيا في الرسم ، في الخط ، والفن المعماري ، وعلى الاخص في وسائل الايصال كالافلام والتلفاز . إلا ان هذا يعد اندحاراً ، بشكل ما ، لدعاوى (الحداثة) ، فالصدمة ، انتهاك المتسلسلات ، عنصر الازمة واللاابداع ، عنصر حاسم من عناصر الاسلوب . ومما يشاع ايضا هو ان (الحداثة) اسلوبنا بالمفهوم الثاني . هذه هي الاشكال الفنية الناشئة من الفكر الحديث والتجربة الحديثة . ولهذا فان الادباء والفنانين يعبرون عن اقصى الاستقطاب لامكانية القرن العشرين الفنية . غير ان العديد من فناني القرن العشرين رفضوا هذه السمة وما يصاحبها من جماليات وصيغ تجريدية وتمزق وصدمات . ان من الممكن القول بان تقاليد القرن العشرين الفنية ليست مؤلفة من خط رئيس واحد ، بل من خطين اثنين بينهما شيء من التناقض ، وان التقيا احيانا . وهذا هو رأي (ستيفن سبندر) الذي يرى في كتابه (صراع الحديث) ان هناك تيارين : تيار (المحدثين) وتيار (المعاصرين) ."[11]

كثيرا ما طرحت قضية هيمنة (الحداثة) هيمنة كلية لا تصعب ملاحظتها . ان واحدة من متداعيات الكلمة تقترن بمجيء عهد جديد من الوعي الجمالي الرفيع اللاتمثيلي ، حيث يتحول الفن من الواقعية والتمثيل الانساني الى الاسلوب ، والتقنية ، والشكل الزماني ، بهدف التعمق اكثر في الحياة يقول نيتشه : «ما من فنان يستطيع تحمل الواقع» . ان مهمة الفن هي تحقيق ذاته ، خارج النظم السائدة وما وراءها ، في عالم ذي ملامح غير سوية . «ان ما اراه جميلا ، وان ما ينبغي ان افعله ، هو كتاب عن لا شيء ، كتاب بدون علاقات خارجية ، كتاب يتماسك بذاته وبقوة اسلوبه الباطنية» ـ ان هذا الحلم الفلوبيري عن نظام في الفن مستقل عن كل ما هو انساني ، مادي ، واقعي ، او يتجاوزه ، كان ذا اهمية بالغة في قطاع واسع من الفنون الحديثة . ان ما حققه فنانون من هذا القبيل يمكن ان يعتبر ـ وقد اعتبر ـ اقصى الجماز فني ممكن في القرن العشرين ، وجزءاً من تطور الفنون وتقدمها نحو التركيب والتكامل . الفن الذي يصنع الحياة ، دراما وعي الفنان ، البنية التي تتجاوز الزمن ، او التاريخ ، او الشخصية ، او الواقع المنظور ، والاساس الاخلاقي للتقنية ، أو ليست هذه كلها قاعدة لثورة جمالية عظيمة في الامكانات الادبية اعظم من اي حلم سابق ؟ ان (فرجينيا وولف) التي ترى ان الثورة الاسلوبية الحديثة جاءت من الفرصة التاريخية للتغير في العلاقات الانسانية والطبيعة البشرية ، وانه ، لذلك ، كان للفن الحديث سبب اجتماعي وحضاري ، فانها مع ذلك آمنت بالطبيعة الجمالية لتلك الفرصة ، فهي قد حررت الفنان لكي يزداد قرباً من ذاته ، وللانتقال به الى ما وراء مملكة الضرورة ، نحو مملكة النور . واليوم اصبح الوعي الانساني ، وعلى الاخص الوعي الفني ، اقرب الى البداهة ، واكثر شعرية . لقد استطاع الفن الآن ان يحقق ذاته ، ان يستلفت النظر بالتنوع ـ كالذرات المتساقطة ـ وان يخلق انسجاماً متميزاً ، ليس في الكون ، بل في ذاته (كاللوحة التي تختم بها ليلي بريسكو «الى الفنار») . ان العالم ، هذا الواقع ، يظل غير مترابط حتى يصل اليه الفن . قد يكون في هذا ضرب من الازمة الحديثة للعالم ، غير ان في الفن كل شيء يصبح حيوياً ، وغير مترابط حقاً ، ولكن في مواضع ضمن نظام جمالي . او ، كما يقول (والاس ستيفنز) : على الشاعر ان يكون قادراً على تجريد الواقع «بان يضعه في خياله» بمنحه ماهية الخيال او معناه . قد يكون ثمة قحط في العالم ، وثمة اذى في الانسان ، غير ان في يد الفنان وسيلة لتجاوز التاريخ والواقع كليهما ، وذلك بالتنسيق التقني ، مبتدعاً «ركود المتعة الجمالية الصامت النيّر» وقد ابتدعه (جويس) .

كثيراً ما ينظر الى النزوع نحو التعقيد والتكلف ، والى الانطواء الذاتي ، والعروض التقنية ، والشك الباطني بالذات ، على انها قاعدة اساس في تعريف (الحداثة) . لاريب في ان عدداً من المعالم التقنية تعود الى الظهور من حركة الى اخرى ، حتى وان كانت هذه متعارضة جذريا : اللاتمثيلية في الرسم ، اللانغمية في الموسيقى ، القافية الحرة في الشعر ، تيار الوعي القصصي في الرواية . ان الرهافة الجمالية تشمل ، كما يقول

(اورتيگا اي گاسيت) ، تجريد الفن من الانسانية «ازالة العناصر الانسانية ، المفرطة في انسانيتها ، في نتاج الرومانسيين والطبيعيين» .[٢٢] ومع ذلك ، فان هذا لا يعني اعادة صياغة الشكل فحسب ، ولكنه يعني ايضا ، كما يقول (فرانك كرمود) : «النزوع الى الاقتراب به من التشوش والاختلاط ، مما يؤدي الى ضرب من (القنوط الشكلي)» .[٢٣] وهذا بدوره يوحي بان (الحداثة) قد لا تعني مجرد صيغ او تكلف اساليب في الفنون فحسب ، وانما هي كارثة رهيبة لها . باختصار ، ان التجريبية لا توحي بحضور التعقيد والصعوبة والجدة فحسب في الفن ، بل توحي كذلك بالكآبة القاسية ، والظلام ، والاستلاب ، والانحلال . تبدو (الحداثة) ، في الحقيقة ، نقطة تبلغ عندها فكرة الفنون المتطرفة المبدعة - المثال التجريبي التقني الجمالي الذي كان آخذاً بالنمو من الرومانسية - حد الازمة في الشكل ، حيث تتهاوى الاسطورة وينهار البناء والتنظيم بالمعنى التقليدي ، وان لم يكن ذلك لاسباب شكلية فقط . انها ازمة ثقافية ، وهي غالبا ما تنطوي على سوء الظن بالتاريخ - وبذلك فان الاديب (المحدث) ليس مجرد فنان اطلق سراحه ، بل انه فنان يقع تحت تأثير توتر خاص يظهر انه تاريخي . فاذا كانت (الحداثة) هي قوة التخيل في حجرة الوعي بحيث انها ، كما يقول جيمز «تحيل نبضات الهواء ذاتها الى تجليات ملهمة» ، فانها كثيراً ما تكون ايضا احساساً بالطارىء ككارثة في عالم الزمن : «الاشياء تسقط متباعدة ، لا يقدر المركز ان يمسك بها» على ما قول (ييتس) . فاذا كانت (الحداثة) فن الانمساخ والاستحالة ، رحلة (ديدالاس)* في الفنون المجهولة[٢٤]، فهي ايضا احساس بافتقاد الزمكانية وبالكابوس ، وباستشعار السحر الخطر المميت في النبضة الخلاقة التي استكشفها (توماس مان) . واذا كانت ترى في الحديث انفكاكاً من سيطرة القديم ، فهي ايضا ترى «المشهد الشاسع للعبث والفوضى» الذي رآه (اليوت) في (يوليسيز) .[٢٥] واذا كان في اعماقها جذور ولع جمالي ، فانها قادرة على التخلي عنها بحزم وبغضب ، كما في البعد المدمر لذاته عند (دادا) او في السريالية .

يقودنا هذا الى نوع آخر من التساؤل : لماذا تكون (الحداثة) فننا نحن ؟ ذلك لانها الفن الوحيد الذي يستجيب لسيناريو حالنا المشوشة . انها الفن الذي نتج عن «مبدأ الشك» الذي قال به (هايز نبرغ) عن دمار المدنية والعقل في الحرب العالمية الاولى ، عن العالم الذي فسره وغيره (ماركس) و (فرويد) و (داروين) ، عن الرأسمالية والتسارع الصناعي المستمر ، عن ان الوجود اصبح عرضة للامعنى واللامعقول . انها ادب التكنولوجيا ، انها الفن الذي نشأ على انقاض الواقع الاجتماعي ومفاهيم العلة والمعلول ، وعلى انهيار المفاهيم التقليدية لتكامل طبيعة الفرد ، وعلى التشوش اللغوي الذي يظهر عند الشك في المعاني اللغوية ، وعندما يصبح الواقع كله خيالا ذاتيا . (الحداثة) اذن هي فن «التحديث» ، مهما يكن بعد الفنان عن المجتمع ، ومهما يكن انحراف الاشارة التي اومأ بها الفنان . وعلى ذلك ، فانها ، في نظر الانطباعي او السريالي مثلا ، ضد الفن ، او الفن المضاد ، الذي يفك تركيب اطر الصلات القديمة ، ويحمل فوضى رغبات الانسان المتطورة ، كشكل تعبيري عن تطور الانسان في انعتاق فعال . و (الحداثة) ، بهذا المنظور ، ليست حرية الفن ، بل حاجة الفن . لقد انتهى فن القرن التاسع عشر الذي اعتمد على كون اجتماعي من الواقع والثقافة ، ولم يعد مناص من ظهور صيغ من الغنائية المتفجرة او الساخرة ، تلك الصيغ التي لا تضم الكثير من عناصر الخلق والابداع فحسب ، بل ومن عناصر اللاخلق ايضا . ان القول بان العصر يتطلب ضرباً معيناً من الفن ، وان (الحداثة) هي الفن الذي يتطلبه العصر ، قد ايده بقوة كل اولئك الذين يرون في حالة الانسان الحديث تأزم الواقع ، وتنبؤاً بمجتمع ثقافي . ولكن من الواضح ان الفنانين لم يؤمنوا جميعاً بهذا - بأن قرننا في الحقيقة لم يكن قرن لا واقعية فحسب ، بل قرن واقعية ايضاً ، ولم يكن ساخراً فحسب ، بل قرن صيغ شاملة ايضا .

ان متباينة (الحداثة) تكمن في العلاقة بين التفسيرات والتسويغات المختلفة اشد الاختلاف . فبالامكان ان يميز المرء في الاختلاف بين الرمزية والسريالية ، مثلا ، نوعين من (الحداثة) . فمن جهة كانت (الحداثة) فنا ملغزاً وخاصاً ، وهي ، على ما يقول (اورتيگا اي گاسيت) في (تجريد الفن من الانسانية) تميل الى تقسم المعنيين بها تقسيماً ارستقراطياً الى

مجموعتين ـ الذين يفهمونها والذين لا يفهمونها ، الميالين اليها المتدربين على مقدماتها وتقنيتها . والذين لا يجدونها عصية على الفهم فحسب ، بل ومعادية ايضا . وعليه فان سماتها الرئيسة ـ التي يراها اورتيگا وجها من وجوه الفن ، «تمثيلية» او «خدعة مبهجة» ، ويرى انها تبغض كل تقليد وتنزع الى كره الذات او الى السخرية تصغيراً للذات ، او الاعتقاد بأن ليس للفن الكثير من النتائج عدا ان يكون ذاته ـ ليست سمات مرموقة ، ولكنها تمثل حرماناً وسياجاً من القوى الفنية في وجه العامة ومتطلبات الزمن والتاريخ . ومن جهة اخرى يمكن القول بان للتخصيص وللتجريبية معنى اجتماعياً عظيماً ، وتأتي الفنون في المرتبة الاولى لانها مجسات ثورية في مستقبل الوعي الانساني . فيمكن القول بان النزوع الى (الحداثة) هو النظر بعمق وبصدق في مركز الفنون والانسان في عصرنا هذا ، لكي نضمن لانفسنا فنا قيما في عصر يبدو انه لم يهبنا شيئا مثله ، بحيث ان معظم ادبائنا المرموقين مالوا اليها ، وادرك الآخرون الامندوحة لهم عن مضامينها . ولكن في الوقت الذي لا تمثل فيه (الحداثة) ، بحسب هذه النظرة ، مجمل اسلوبنا كليا ، فقد غدت هي الحركة التي عبرت عن وعينا الحديث ، وخلقت في نتاجها طبيعة الخبرة الحديثة بتمامها . وقد لا تكون هي التيار الاوحد ، غير انها التيار الرئيس . وهي ، كالرومانسية ، نشأت مع بداية القرن وفي فترة من التعمق في اعادة التقويم العقلاني ، ومن التبدلات الاجتماعية والفكرية ، واستطاعت ان تسيطر على احساسات اعظم ادبائنا صلابة وعلى ميولهم الجمالية والفكرية ، وان تغدو الرؤية الجوهرية المناسبة لاكثر قرائنا تحسساً . انها ، مثل الرومانسية ايضا ، حركة ثورية ، استفادت من روح تذمر عقلي وجذري من الماضي الفني ـ تلك الحركة ذات الطبيعة العالمية والمتميزة بفيض من كبريات الافكار ، والاشكال ، والقيم ، التي انتشرت من بلد الى آخر ، وحلت في مجرى التقاليد الغربية الرئيس .

واليوم ، لابد ان نلاحظ ان الحقيقة تكمن في مكان ما بين القول بأن (الحداثة) هي التعبير الحديث الاسمي ، والقول بأنها ذات اهمية هامشية . من الواضح ان (الحداثة) اكثر من مجرد حدث جمالي ، وان عدداً من الظروف التي تكمن خلفها جلي وواضح . لكنها ، مع ذلك ، تنطوي على استجابة جمالية عالية ، تلك الاستجابة التي تدحض الفرضية القائلة بأن تسجيل الوعي الحديث او الخبرة الحديثة لم يكن صعب التمثيل ، بل كان مشكلة جمالية وثقافية عميقة ... مشكلة في وضع البنى ، في استخدام اللغة ، في توحيد الشكل ، واخيراً في المعنى الاجتماعي للفنان نفسه . ان البحث عن الاسلوب ودراسة الرموز يصبح عنصراً من عناصر الوعي الذاتي في انتاجات (الحدث) الادبية ، فهو دائم الانهماك في رحلة عميقة ومستمرة في وسائل الفن وكماله . فالحداثة ، بهذا المعنى ، ليست اسلوباً بقدر ما هي بحث عن اسلوب بمفهوم فردي رفيع . ما من شك في ان اسلوب نتاج ما لا يعني ان النتاج التالي سيكون نظيراً للاول . ولعل هذا هو ما قصد اليه (ارفينغ هاو) بقوله ان : «الحداثة لا تضع لنفسها اسلوباً ثابتا ، اذ لو فعلت لانكرت ذاتها ، وبذلك لا تعود حديثة» .[16] ان السمات التي نقرنها برسامين من امثال (ماتيس) و (بيكاسو) و (براك) ، وبموسيقيين مثل (سترافينسكي) و (شوينبرغ) ، وبروائيين مثل (هنري جيمز) و (مان) و (كونراد) و (بروست) و (سفيفو) و (جويس) و (جيد) و (كافكا) و (موسيل) و (هيس) و (فولكنر) ، وبشعراء مثل (مالارمه) و (فاليري) و (اليوت) و (باوند) و (ريلكه) و (لوركا) و(ابولونير) و (بريتون) و (ستيفنس) ، وبدراميين مثل (ستريندبرغ) و (بيرانديللو) و (ويدكند) ، انما هي سماتهم الرفيقة المميزة ، انها خصيصتهم التي يقيمون بها بنية كل عمل بحيث انها لا تناسب غيره . ان ظروف صياغة اسلوب كل عمل بذاته يفترض غياب الاسلوب في نظر العصر ، فكل عمل ابداع يتيم لا ثاني له ، وهو لا يحيا ليكون مرجعاً بقدر ما هو يحيا بمقوماته كهدف بذاته ، حيث يصطنع النظام والايقاع لنفسه ، ويغوص الى الاعماق بنفسه . فالحداثة بهذا المعنى اتجاه عالمي . لنا ان نقرر لها اصولاً واسبابا ، وان نناقش اهميتها . ولكن من الصعب تحويلها الى اسلوب عام شامل ، او الى سنّة وتقليد ، على الرغم من ان بيئتها ليست مجرد اعمال فردية ، بل هي نتاج حركات اوسع وميول اقوى . انها ، في الحقيقة ، جزء من فننا الحديث ، وليست كله . ومع ذلك يبدو ان لها ثقلا مركزيا ومجموعة من

ـقولات …تميزة . وان لم تكن مترابطة . مقامة على الجمالية ـرمزية الى حد كبير . وعلى نظرة رفيعة الى الفنان ، وعلى ـقول بوجود علاقة شديدة الآصرة بين الفن والتاريخ . وقد يحق للمرء . بهذا الشأن ، ان يقول ان هناك (قة) تاريخية تأخذ فيها دوافع متنوعة المصادر بالالتئام . لتنفذ خلال مجرى مركزي خاص تنبثق منه ضروب شتى للدافع الاول .

3

لعل طبيعة (الحداثة) المنحرفة تفسر الصعوبة التي يجدها النقاد في العثور لها ، كحركة ، على مكان وزمان . فاحتمالية (الحداثة) كانت حاضرة طويلا في تطور الادب ، اذ من السهل رؤية جذورها قبل رؤية ثمارها . فاذا كانت (الحداثة) حركات ، فان الحركات ما فتئت تأتينا في امواج متزايدة خلال القرن التاسع عشر . واذا كان على الحركات ان تكون بوهيمية او طليعية ، فان البوهيمية نشطت في باريس في الثلاثينات من القرن الماضي ، وان نظرية كون الفنان مستقبلياً ، وكونه عنصراً حراً طليقاً في عالم من المعرفة الخطرة ، كانت نافذة المفعول خلال الفكر الرومانسي على امتداده . واذا اريد نموذج واضح من الجمالية التجريبية ، فهذا (اميل زولا) قد نشر سنة 1880 (الرواية التجريبية) (على الرغم من انه استعمل الكلمة بمفهوم علمي او مختبري) . ان الفكرة الرئيسة في (المحدث) كالتزام خاص وحالة خاصة من حالات الانكشاف نجدها عند (نيتشه) . واذا كانت (الحداثة) تعني تعكير وجه الطبيعة الصلب بحالة من حالات تعددية الوعي ، فان (والتربيتر) في السبعينات من القرن الماضي في انكلترا ، ومفكرين غيره في اوربا ، كانوا يتكلمون على «وعي زيدت سرعته وضوعف» . واذا كانت (الحداثة) استجابة المخيلة لعالم او مجتمع متحضر ، فقد تحدث (بودلير) عن المدنية غير الحقيقية وعن الحاجة الى الخيال لبلوغ «الاحساس بالجدة» . اما جوانب (الحداثة) الاخرى ـ استخدامها اللاشكل ، تدنيسها العقائد السائدة ، استعمالها الصورة الصلبة الرنانة «الذكية» ، واعتمادها على «تداعي الاحساس» وشعورها بالغم ، واستنادها الى ما يدعوه (ليونل تريلينغ) باسم «الثقافة المضادة» ـ فان بامكاننا تقصي آثارها بالعودة الى التقاليد الغربية ، الى (سترن) او (دون) او (فيلون) . لقد كانت (الحداثة) حركة دولية فعلا ، ومركزا لكثير من القوى المتنوعة حيث بلغت ذروتها في اقطار شتى وفي اوقات متفاوتة ، وهي قد دامت في بعضها طويلا ، واقامت في اخرى اقامة قلقة بعض الوقت ثم مضت . في بعض البلدان انزلت ضرراً بليغا بالتقاليد المقبولة ، كالرومانسية او الفيكتورية ، والواقعية او الانطباعية ، وفي غيرها تبدو وكأنها تطور منطقي . وانه لما يثير الدهشة ان تظهر (الحداثة) في صور مختلفة باختلاف المركز الذي يعثر المرء فيه عليها ، والعاصمة (او المقاطعة) التي يجد نفسه فيها . فبمثل ما ان (المحدث) في انجلترا اليوم يمكن ان يعني شيئاً مختلفا كل الاختلاف عما كان يعنيه قبل قرن مضى عند (ماثيو ارنولد) ، فانه كذلك يمكن ان يختلف من بلد الى آخر ، ومن لغة الى اخرى . وبما ان جوهر (الحداثة) هو طبيعتها الدولية ـ فقد قال احد النقاد ان «الحداثة ، باختصار ، ترادف الدولية» ـ[17] وبما ان مصطلح (الحديث) معروف لغوياً ودوليا دونما حاجة الى ترجمة ، فان من الحكمة ان ننظر اولاً في هذه الدلالات الدولية للكلمة .

لنبدأ بواحد من الاتجاهات المألوفة . ان العنوان الرئيس والثانوي لكتاب (سيركونولي) الذي صدر في 1965 يمدنا بتعريف لغوي مفيد : (الحركة الحديثة : مئة من امهات الكتب من انجلترا وفرنسا وامريكا 1880 ـ 1950) . من الواضح ان فرنسا قد اعتبرت هنا المصدر الذي استقت منه (الحداثة) الانكلو ـ امريكية قوتها : «كانت لفرنسا ابوة الحركة الحديثة التي تحركت ببطء لتعبر القنال والبحر الايرلندي الى ان تسلمها الامريكيون ونفخوا فيها من طاقتهم الشيطانية ، ومن تطرفهم وحبهم للضخامة»[18] . وعلى الرغم من استحالة تثبيت زمن معين ليكون بداية للحركة (الحديثة) ، كما يعترف (كونولي) ، فان سنة 1880 قد اعتبرت موعداً لاتحاد (الفكر الناقد) لعصر (التنوير) مع (الوعي المستكشف) لعصر الرومانسية ، لاستثارة عمل الجيل الاول من الادباء المحدثين حقاً ، مدينين جميعاً بشيء ما الى (فلوبير) و (بودلير) ـ (جيمز)و (مالارمه) ، (فيلرز دي لايل آدام) و (هويسمانز) و (لورتيمون الغامض) ، ومن ثم تتابعت موجة اثر موجة من الادباء والفنانين والموسيقيين يسهمون في حركة حديثة جداً ـ (ديبوسي) و (ييتس) و (جيد)

و (بروست) و (فاليري) وتلاهم (اليوت) و (باوند) و (لورنس) و (جويس) ثم (فرجينيا وولف) و (ادث سيتويل) و (ماريان مور) ثم (هيمنغواي) و (كانينكز) و (فولكنر) و (مالرو) و (هكسلي) و (گريفز) وهكذا الى الوقت الحاضر . يرى (كونولي) ان اخصب فترة فيا بين 1880 و 1950 كانت في وقت ما بين 1910 و 1925 . ثمة رأي لا يختلف كثيراً عن هذا نجده عند (ادموند ويلسون) في (قلعة اكسل)*، التي تحكي عن الحركة الانجليزية والامريكية الحديثة نحو الرمزية ، وكذلك عند (موريس بورا) الذي يضم الكثير من الادب الحديث باسم الموروث الرمزي[19] . وعلى الرغم من قول (گراهام هيو) بانه لم تكن في الادب الانجليزي ابداً حركة رمزية حقيقية ، وبأن ما حدث في فترة الحرب العالمية الاولى لم يزد على ان يكون «رمزية بدون سحره ، وان الخط الوطني كان بيننا في انجلترا دون امريكا . فان تفسيراته الرئيسة للحوادث قريبة من آراء (كونولي) .»[20]

ثمة وجهة نظر انكلو ـ امريكية اكثر تحرراً جاءت في كتاب آخر تزامن مع نشر كتاب (كونولي) ، وهو (التقاليد الحديثة) ويضم مجموعة من المقالات عن (الحداثة) حررها (ريچارد إلمان) و (چارلز فيدلسون) . يستدل من مختارات المحررين انهما يعترفان بوجود مؤلفات مهمة بلغات غير الفرنسية والانجليزية ـ وهذا ما لم يعترف به (كونولي) لاسباب وجيهة اوردها في كتابه ـ ويتجاوزان في بحثهما الحدود الخارجية للادب بمفهومه الضيق الى عالم الخيال والعقل الفسيح ، وهما يجسدان في كتابهما ادراكهما بأن «التقاليد الحديثة ترجع الى صلب عصر الرومانسية والى ما وراءه» .[21] ان الحدود الخارجية ، غلاف حداثتها ، تتخذ شكلا اوسع بكثير ، ويشمل مدى ما يتناولانه العديد من الاشخاص والازمان ، من (فيكو) الى (سارتر) ، ومن (غوته) و (وردزورث) الى (كامو) و (روب غرييه) ، ومن (بليك) الى (بيكاسو) . ومع ذلك فانهما عندما يحاولان القاء الضوء على الفترة الكثيفة ، يوليان ، كغيرهما ، اشد اهتمامهما الى ما يكاد يكون الربع الاول من القرن العشرين ، الى (ييتس) و (اليوت) و (لورنس) والى نظرائهم الاوربيين (بروست) و (فاليري) و (جيد) و (مان) و (ريلكه) و (كافكا). واذا ما توجه المرء الى النقاد الانكلو ـ امريكيين الآخرين بالسؤالين الفظين ـ من ؟ ومتى ؟ ـ للحصول على تخطيط اجمالي لمفومهم عن (الحداثة) ، فان صوراً مماثلة تطلع علينا . من هو الذي يجب ادخاله ضمن استعراضنا للتعرف على روح (الم ير (أ . القاريز) ان على من يبحث عن (الحداثة) ان يقلب بصره في السنوات الثلاثين الاول ، او فيا حواليها ، من هذا القرن ، حيث سنجد في مركز التغيير كلا من (باوند) و (اليوت) وكذلك (جويس) و (كافكا) . اما (فرانك كرمود) فيرى ان التسعينات كانت البشير بقدوم (الحداثة) ، ولكنه مع ذلك يرى ان «من يتساءل عما تعنيه الحداثة اليوم لابد ان يرجع ببصره الى سنوات ما بين 1907 و 1925 مثلا» . وليس ثمة ما يدعو اياً من (ستيفن سپندر) و (گراهام هيو) الى معارضة هذه التحديدات الزمنية ، على الرغم من انهما يكتشفان ضمن تلك التحديدات فترة اكثر ازدهاراً هي الفترة ما بين 1910 وبداية الحرب العالمية الاولى ـ تلك السنوات التي شهدت ، على رأي (گراهام هيو) ، «ثورة في لغة الادب الانجليزي ضخمة اشبه بالثورة الرومانسية» . اما الاسماء ، فانه ، لادراكه ان التطورات الانكلو ـ امريكية كانت جزء من المسألة الاوربية ، قد وضع الى جانب (ييتس) و (جويس) و (اليوت) و (باوند) اسماء اخرى مثل (جيد) و (فاليري) و (توماس مان) ، ولربما (بروست) و (ريلكه) ايضاً .»[22]

ويمثل ما تضيق دائرة الضوء ويزداد الالحاح على تميز الحدث الحاسم تميزاً صحيحاً ، العمل المبرز ، (السنة الرائعة) ، كذلك تنمو العبارات جريئة . واذ يحشر تغير ثقافي ضخم في حيز ضيق من الزمن ، تكون (فرجينيا وولف) حدثا انفجارياً حقاً : «في حوالي كانون الاول من 1910 تغيرت الطبيعة البشرية ... تبدلت كل العلائق البشرية ـ العلائق بين السادة والخدم ، بين الازواج والزوجات ، بين الاباء والابناء . وعندما تتبدل العلائق البشرية ، فهناك في الوقت نفسه تبدل في الدين ، وفي السلوك ، وفي السياسة ، وفي الادب» .[23] لقد كانت سنة وفاة الملك ادوارد واقامة المعرض الاول لما بعد الانطباعية سنة حاسمة دون شك ، على الرغم من ان (د . هـ . لورنس) قد قال بفرضية تنبؤية عن سنة اخرى وعن تفسيرات

مختفية : «وكان ذلك في 1915 يوم ان انتهى العالم القديم» كما جاء في رواية (الكتفر) . ان تعليقات كهذه تؤكد المفهوم المعاصر عن المساهمة في تحول عميق . ان التركيز الانكلو ـ امريكي على سنوات ما قبل الحرب واضح المعنى ، اذ ان فيه تعميقا لمزاعم عن الجديد يتضح في النصوص الادبية وفي التجمعات الادبية خلال هذه الفترة . إلا ان محاولات قد جرت لازاحة البداية الى ما قبل ذلك . (ريجارد إلمان) مثلا يقول انه اذا كان لابد من العثور على اللحظة التي تغيرت فيها الطبيعة البشرية ، «فانا اقترح سنة 1900 ، لانها ادق واكثر ملاءمة من سنة 1910 التي اقترحتها فرجينيا وولف» ، لأن صدى موضوع (الصدث) كان يتردد في العهد الادواردي .[24] ثمة نقاد آخرون نقلوا سنوات الازدهار هذه الى ما بعد الحرب العالمية الاولى . فاذا حملنا (هاري ليفين) مثلا على تعيين سنة (الحداثة) لرأيناه يود الاشارة الى الانتاج الخصب لسنة 1922 ، سنة (يوليسيز) و (الارض الخراب) ، وسنة (ريلكه) في (مراثي دونيو) وفي (سونيتات الى اورفيوس) ، وسنة مسرحية (بريخت) الاولى (بعل) ، وسنة (عصا هارون) (للورنس) و (حجرة يعقوب) (لفرجينيا وولف) ، وسنة (سودوم و گومورا) (لبروست) و (انا كريستي) (ليوجين اونيل) . ويضيف قائلا انه ليس من الصعب وضع قائمة مماثلة عن سنة 1924 ، وبذلك نكتشف ذروة الحركة في اوائل العشرينات[25] ـ تلك الفترة التي يعتبرها نقاد آخرون المرحلة التي كان فيها الدافع الى (الحداثة) يقترب من نقطة الاستنزاف . ولا نعدم ان نعثر ، بعد ذلك ، على ناقد آخر يقول : بل ان (الحداثة) ، وهي ابعد ما تكون عن الاستنزاف ، قد ظلت فنا جوهرياً من فنوننا حتى الوقت الحاضر . ويرى ان فترة الحرب كلها كانت وجهاً رئيساً من وجوه تطور (الحداثة) ـ مثل (هارولد روزنبرغ) الذي يلقي الضوء بصفة خاصة على باريس في تلك الفترة ، على انها «المكان الوحيد حيث ... كان من الممكن مزج جرعات (الحداثة) ، مثل جرعات علم النفس النمساوي ، والنحت الافريقي ، والقصص البوليسي الامريكي ، والموسيقى الروسية ، والكاثوليكية الجديدة ، والتقنية الالمانية ، والتهور الايطالي اليائس» .[26] تستند هذه المقولة ، فيما تستند عليه ، على التعريفات الرئيسة لخصائص (الحداثة) ، وما اذا كان هذا الاتجاه قد عاش معتمداً على الخط السريالي الى حيث فن ما بعد الحرب .

لئن كان ثمة ما يقال عن بداية (الحداثة) ، ومن ثم ، عن اسبابها وطبيعتها ، فلابد ان يكون كذلك ثمة ما يقال عما اذا كانت قد بلغت نهايتها . لقد تخلق لدينا الآن ، بناء على الفن او على اللافن لفترة ما بعد الحرب ـ الذي بدا أول الامر انه يتحرك مبتعداً عن (الحداثة) باتجاه الواقعية ـ كائن جديد يدعى (ما بعد الحداثة) . ان هذا المصطلح آخذ في الانتشار السريع عند الكلام على مركب يتألف مما يدعى بفن المصادفة او بلوغ الحد الادنى ، ومما يدعى (ادب الصمت) حيث تسود فكرة الخلق العبثي ، او الاسلوب العشوائي ، او المحاكاة التهكمية ، او القصصية المستنزفة للذات ـ كما عند (بكيت) و (بورغيز) ـ ومن (الشيئية) الجديدة التي تمتد لا لتشمل (الرواية الحديثة) فحسب في فرنسا ، بل والرواية (اللاقصصية) ايضا في المانيا وفي الولايات المتحدة ، حيث الحقائق ، او الغايات ، او الحقائق التاريخية ، قد وضعت في سياق الحكاية الاستفهامية ، ومن اشكال متعددة اساليبها ، كالمصادفات او مسرح الشارع ، ومن مخدرات اللافن اللامنطقي ، والاباحية ، والانتهاك الثوري .[27] ولهذا جوانب شتى يمكن ملاحظتها تتصل بمنطق (الحداثة) وصيغها ـ على الاخص منها ذلك الجزء الذي يتعلق بالاستغراق الذاتي الرومانسي ، مثل (هرمان هس) ، او الذي يتعلق بثورة الكلمة ، مثل (غرترود ستاين) او (جويس) بعدها . ان قضية استمرارية الحركة بكليتها قد وردت في مقال بعنوان (الحداثات) بقلم (فرانك كرمود) والذي نشر في مواضع متعددة ، منها المجلد الموسوم باسم (تجديدات) حيث جيء بالمقال لمقابلة وجهات نظر معارضة . يرى (كرمود) ان فن العشوائية المعاصر ـ تربيع المكان والزمان ، تعيين بيئة ووضع العلامات عليها ، كما عند (كيج) او (بوروز) ـ متصل النسب بالاتجاهات السابقة ، على الرغم من انه يرسم حداً فاصلا بين (الحداثة) الاولى ، التي كانت اكثر شكلية او اقرب الى تناقضات الشكل ، و (الحداثةالجديدة) اللاشكلية على الرغم من انها مضطرة الى استخدام الشكل لافساده . ان استعمال البنية

مبهمة و فن الخطي (اي الفن المعتمد على الخط) كما عند (كيج) و (تيكولي) او الحدث .. او فن التخيل الواعي ، كما هي خدع (نوبوكوف) او (بورغين) او (بارثلم) لا يتعارض في توقع مع ما سبق . انه تنظيم جديد لقوى قديمة . وعليه ، فان ما يدعوه (كرمود) باسم (الحداثة الجديدة) ، ويرى غيره ان يسمى (ما بعد الحداثة) ، يتضمن تغييراً فيما يدعوه (هارولد روزنبرغ) «سنّة الجديد» ـ ذلك التغيير الذي ربما يحيط بـ (دادا) ـ ولكنه ما يزال هو السنّة ذاتها . غير ان نقاداً آخرين في (تجديدات) يخالفون ذلك . فاذا كان هناك ثمة جمالية طليعية جديدة او مجموعة من الجماليات ـ اعتماداً على (كيج) و (بوروز) و (بكيت) و (بورغين) ، والشعر المفهوم ، و (الرواية الجديدة) ، وكذلك على الحدث ، والمخدرات ، والثقافة المضادة ـ فانها ليست مجرد اسلوب . انها شكل من عمل ما قبل الثقافة ، انها السياسة .[28] لقد نزلت الطليعة الى الشارع واصبحت سلوكاً غريزياً او جذرياً ، واذا بنا في عصر اسلوب جديد ، حيث يقضى على المشروع الانساني الحضاري الذي سعت (الحداثة) جاهدة الى تقويته واسناده بتهديم الشكل ، وتسود الفوضوية والذاتية ، ويختفي التفرد في الابداع ، ويتلاشى الاعجاب بالموضوعي وبالشكل الرائق ، ولا يكون الفن إلا فعلا او عنفاً او مسرحية . في مقال جالب بعنوان (ما بعد الحداثة) يستكنه (ايهاب حسن) جانبا من الوصل والقطيعة ، مؤكداً ان الحالة الجديدة تنتحل لنفسها عالماً تكنولوجياً ولا انسانياً تماماً ، ويرى ان تطورات الاحداث ينبغي ان تحملنا على اعادة النظر في (الحداثة) وتمييز العناصر الدائمة الظهور فيها .[29] وثمة مراجعة مثل هذه تجري على جناح (الحداثة) السريالي ، وانتساب (الحداثة) الى الرومانسية . والخلاصة ، ان البحث حول (ما بعد الحداثة) يضيف الآن المزيد من الوجوه الى (الحداثة) .

4

من الواضح ان هناك في جميع هذه الصيغ معنى من (الحداثة) كتطور تاريخي مصحوب بفكرة عن التأزم ، واخرى عن نقطة بلوغ الذروة . يرى معظم النقاد الانكلو ـ امريكيين ان هذه الذروة تقع في القسم الاول من القرن العشرين . وعلى الرغم من ان البحوث تتفاوت كثيراً في التفاصيل مع تطور المعارف والخبر ، فانها تتفق في توكيد الانجاز الانكلو ـ امريكي الذي تبع تجديدات الرهزية الفرنسية التي يقف وراءها اثنان من اوائل الرواد : (فلوبير) و (بودلير) . بعد ذلك يمكن توكيد (الكلاسيكية الجديدة) او حتى استمرارية الرومانسية . غير ان قمة الحركة تنحصر في الربع الاول من القرن العشرين ، حيث تظهر ذروتان : الاولى في السنوات السابقة للحرب العالمية الاولى ، والثانية في سنوات ما بعدها . هذا هو منظور (الحداثة) كما ينظر اليه من محور نيويورك ـ لندن ـ باريس . ولكن الامر الذي لا يؤخذ بنظر الاعتبار كثيراً هو ان (الحداثة) او (الحديث) ، من حيث وجهة نظر برلين اوفينا او كوبنهاغن او براغ ، او سنت بطرس برغ ، شيء مختلف من حيث التسجيل التاريخي ، ومن حيث اسماء الذين يمثلونها ، والمبشرون بها ، واصولها . فحتى لو كانت مهمتنا اقل عناية بجعل (الحداثة) تتناسب ومسيرة التجريبية المعاصرة والمواقف الجذرية مما هي مهتمة بتوضيح تاريخها وتقويمه ، فاننا خليقون بأن نولي ذلك اهتماماً خاصاً . ولا يعني هذا ان اي بحث في (الحداثة) اذا اريد أن يكون اصيلا وشاملاً ودوليا يجب ان يضم هذا النوع من الوعي فحسب ، بل لأن المظاهر الاخرى (للحداثة) تمدنا بقاعدة اوسع وامتن للتعميم الذي يميل اليه كل بحث كبحثنا هذا .

فلنحاول اذن ، القاء الضوء على التاريخ التقليدي لهذه النزعة من حيث وجهة نظر (الحداثة) الجرمانية . انه لمن المناسبة ان امكن اعتبار (الحداثة) الجرمانية تركيباً اندماجياً يمثل الاداب الالمانية ، النمساوية ، والاسكندنافية في غضون السنوات المذكورة . من سوء الحظ ان تبسيطاً ساذجاً بهذا الشكل لا يناسب الامر . فان برلين في التسعينات ، وعلى الاخص في اوائلها ، ببريقها الثقافي والفكري ، قد تستلفت الانتباه ، الا انه لمن الخطأ ان نعتبر برلين تمثل المانيا برمتها ، بينما كانت ميونيخ ودارمشتاد وغيرها من مدن المقاطعات لها مركزها المرموق في النشاط الادبي . ثم هنالك دور فينا المعقد الغامض في اواخر سنيّ (هابسبورغ) ذلك الدور المتعدد الانواع الذي كان يناسب عاصمة نشأ نفوذها الكبير من مزيج من الاسباب التاريخية

والجغرافية والعرقية بين الشمال والجنوب والشرق والغرب والماضي والحاضر . في فينا كان الفوران شديداً ، وفي ذلك يقول (جورج ستاين) : «فينا ، منذ تسعينات القرن التاسع عشر حتى ارتمائها الحماسي في احضان هتلر 1938 ، كانت على رأس باعثي احساساتنا الجارية»[30] .

والذي لاريب فيه هو ان مدينة (كارل كراوس) و (فرويد) و (جماعة فينا) و (شوينبرغ) و (ويتجنشتاين) كانت حافلة بشاهد من الحداثة كذلك اسكندينافيا بـ (ابسن) ، اعظم شخصية ادبية من شخصيات العصر ، و (ستريندبرغ) الذي كان ذا تأثير متعاظم ، قد ساهمت بنصيبها البارز الفريد ، وكانت لها اهوّاوها المتميزة في الياس والحبور ، وان اصطبغت بصبغة (نيتشه) . ومع ذلك ، اذا امكن استخلاص بعض الظواهر من هذا المسرح المعقد ، بحيث يمكن وصفها بانها (حداثة جرمانية) فسيكون اول شيء وابرزه ـ باوضح مظاهرة المهمة ـ جيل كامل اسبق من طلوع جيل (الحداثة) الانكلو امريكية ، الذي كشفه (كونولي) و (كرمود) و (هوف) ان الثما نينات والتسعينات من القرن الماضي واوائل القرن الحاضر هي التي شهدت في اسكندينافيا والمانيا والى حد ما في النمسا نقاشاً حول اسم (الحداثة) وطبيعتها حامي الوطيس ولم يسبق له مثيل ، دام سنوات في الشمال الجرماني ، باعلى درجة من الوعي الذاتي والوضوح والاستشهاد بالمقتبسات بما لم يحصل في اي جزء آخر من اوربا .

عند السعي لتشريح (الحداثة) تشريحاً تجريبياً واوليا ، بلغة الانسان والكتب والسنين ، يتجه النظر بادىء ذي بدء الى اسكندينافيا : الى سلسلة المقالات النقدية التي نشرها في عام 1883 الناقد الدنماركي (جورج برانديز) تحت العنوان المثير : (رجال الاختراق الحديث) . ولم يلبث هذا النعت : (الحديث) ن غدا شعاراً ذا جاذبية لاتقاوم ، وذلك ، على مايظهر بفضل المنزلة الرفيعة التي بلغها (براندیز) في العالم الجرماني . وبهذه المناسبة قد يستلفت النظر هذا التباين بين الانشغال الاسر بمصطلح (الحديث) وما يكاد يكون اهمالا كليا له في انجلترا في السنة نفسها ، حيث نجد فيما بين ظهور (الحب الحديث) بقلم (مريديث) في 1862 ، والاضمامة التي نشرها (مايكل ، روبرتز) باسم (ديوان فابر للشعر الحديث) سنة 1936 ، اذ لم يستعمل هذا المصطلح باية طريقة منهجية الا نادراً . قد يقول قائل ان وظيفة هذا المصطلح تؤديها في انجلترا كلمة (جديد) ، من ذلك قول (هولبروك جاكسون) : « لقد اتسع نطاق استعمال هذه الصفة (جديد) حتى انها شملت افكار الفترة كلها (التسعينات من القرن التاسع عشر) بحيث اننا كثيراً مانقرأ اشارات الى (الروح الجديدة) و (المزاج الجديد) و (الهيدونية الجديدة) و (الدراما الجديدة) و (النقابية الجديدة) و (الحزب الجديد و (المرأة الجديدة)»[31] .

وفي المانيا ، كان عنوان المجموعة الشعرية التي اعلنت ظهور محطمي الاصنام من الشعراء في 1885 هو (شخصيات الشعر الحديث)[32] والمقدمات التي كتبها (كونرادي وهنكل) تعتبر تصريحاً يبين اهداف ما اطلق عليه بزهو اسم (القصائد الغنائية الحديثة) ـ ذلك التصريح الذي انتقل الحاحه المنهجي الى القصائد ذاتها . ولقد كانت قصيدة (ارنو هولز) احد كبار منظري العصر الجرماني صريحة تقول :

«فليكن الشاعر حديثاً ، حديثاً من قمة رأسه الى اخمص قدميه»

ومنذئذ وحتى العقد الذي تلاه قليل من الادباء الالمان من ينتهز فرصة ليناقش ، بحماس نادر ، الاهداف والمثل التي تنتسب الى ما دعي باسم الادب (الحديث) . من المنشورات الدورية الواسعة النفوذ يومئذ كانت (المجتمع) التي نشرت في 1885 ، والتي وصفها محررها بأنها (لسان الحركة الحديثة في الادب) . وفي 1886 ابتدع ذلك المصطلح المقلق المحير (الحديث) كان ذلك عندما القى (يوجين وولف) محاضرة في حلقة ادبية تسمى (الاختراق) ولعل في هذا صدى لما قالته (براندیز) عن (الاختراق الحديث) ـ حيث اطلق مصطلح (الحديث) ثم توسع في ذلك بعدئذ خلال مقال له ظهر سنة 1888 بعنوان (احدث التيارات الادبية الالمانية ومبدأ الحداثة)[33] اما عناوين المقالات التي تعلن عن عنايتها بمواضيع مثل (جارلز داروين والجمالية الحديثة) و (الصدق في الرواية الحديثة) و (اهمية الادب في العالم الحديث) فقد كانت بارزة في تلك السنين .

لقد شهدت السنتان 1890 و 1891 في المانيا ، كما في فينا واوسلو والى حد ما في زيوريخ ، انشغالاً عميقاً بمفهوم

[illegible] بلغ حد الحمى . وظهر العديد من المجلات [illegible] حديثة): (المسرح الحر للمحدثين والاحياء) و [illegible] حديثة) وحتى (الحديث) فقط تمتلىء صفحاتها [illegible] حديثة مثل : (الديمقراطية الاجتماعية والحداثة) [illegible] و (شعر الحروالصدق) 1891 ، و (طموحات حديثة) [illegible] و (الرواية الحديثة) وعدد من المقالات بعنوان [illegible]، ان اية دراسة للمطبوعات الالمانية الادبية في [illegible] تكشف عن التركيز الكبير على عناوين صريحة [illegible] في (الحداثة) ومفهوم (الحديث) وكثير منها حاسم في [illegible] الفترة . من ذلك (في نقد الحديث) بقلم (هرمان بار [illegible] 1890 . و (مسألة الجنس في الادب الحديث) برلين 1891 . و (الانسان الخارق في الادب الحديث) لايبزك 1897 وكلاهما بقلم (ليوبيرك) و (عظمة الادب الحديث) لايبزك 1893 بقلم (يوجين دورينغ) .

لقد ارتفع وطيس الجدل حامياً ، واستهلك الكثير من جهود الادباء والنقاد يومذاك ، ولكنه كانت له ضريبته ففي الوقت الذي كتب فيه (صموئيل لوبلينسكي) يعدد ماهذه التطورات وما عليها في (ميزان الحداثة) برلين 1904) كانت المسألة قد غدت جهداً ضائعاً بعد ان مضت في طريق التمرد اكثر من عشرين سنة حتى فقدت كل زخم . وبعد خمس سنوات اعلن عن موتها في الدراسة التي وضعها (لوبلينسكي) تحت عنوان (موت الحديث) ونشرت في درسدن سنة 1909 كان عالم الادب الالماني قد شعر بالتخمة والتجشؤ من هذا المصطلح حتى ان الصفة نفسها (الحديث) غدت رمزاً لكل ماهو قديم وبرجوازي ومصطلحاً لاتشير مدلولاته الى ماهو اكثر من مجرد الاضمحلال والتفسخ . اما جيل الحرب العالمية الاولى الجرىء والجديد فقد كان يرى في المصطلح شيئاً ينبغي رفضه رفضاً باتاً . وخرج الانطباعيون عن طورهم ليعلنوا كم كانوا (لامحدثين) تلك السخرية التي لم تخف بلاشك عن ادراك اولئك الذين يميلون اشد الميل الى الحداثة الانكلو - فرنسية . ان اللحظة التي شهدت الرفض الجرماني لاعتبار الحديث مصطلحاً حياً ، شهدت بداية (الحداثة) الانكلو - امريكية بمفهومها السائد . ان اية دراسة شاملة (للحداثة) الاوربية ينبغي ان تعتبر مهمة حل هذا الاختلاف واحداً من اهم واجباتها الرئيسة .

5

ليس من اللائق ان نترك انطباعاً بأن هذه (الحداثة) الجرمانية كانت بسيطة ولا تفاضلية تخلقت من اصولها في الثمانينات من القرن الماضي ، وانها نمت ونضجت ثم بلغت مرحلة الانحطاط الحتمية في السنوات الاولى من هذا القرن . فعلى امتداد مسيرتها وتطورها اللغوي كان هناك ثمة شيء ما ، لم يكن انقطاعاً ، ولا تمزقاً ، ولا انقلاباً ، ولا ثورة ، انما كان تغييراً في الاتجاه مفاجئاً ، اعادة تنظيم في الافكار . ان شيئاً ما في طبيعته لا يختلف كثيراً عن فكرة (نقطة التحول) المألوفة عند من عرف نظرية (تييك) عن (الرواية القصيرة) - تلك النقطة التي تنعطف فيها الحوادث بصورة غير متوقعة وان لم يفتقر ذلك الى الدوافع ، او هو اعادة توجيه ندرك الآن انه كان متسقا ، ومنطقيا ، وربما محتوماً ايضا . وقد يقال ان هذه الظاهرة ذاتها هي التي تؤلف في الخط الفرنسي - الانجليزي - الامريكي ذلك العنصر المميز الذي كان النقاد يبحثون عنه . غير ان ما يلفت النظر في هذا التطور في (الحداثة) الجرمانية - ولا نجانب الصدق إن وضعناه في حوالي سنة 1890 - هو انه لما كانت الفترة ذات وعي ذاتي غير عادي وواضح ، فاننا لا تعوزنا المستندات التي تتيح لنا البحث فيها كجزء من صورة متغيرة كبرى تضمن للحداثة معنى اوسع .

ان بعضا من معنى طبيعة هذا الحدث يمكن ان يستبين لو رجعنا الى مقولات (ليونل تريلينغ) عن الحداثة ، ففي مقال له سنة 1961 نجد هذا العنوان : (حول العنصر الحديث في الادب الحديث) . وهو عنوان يشير الى حدث وقع قبل اكثر من قرن من الزمان ، ذلكم هو المحاضرة التي القاها (ماثيو ارنولد) سنة 1857 بعنوان (حول العنصر الحديث في الادب) . كان (ارنولد) من اولئك الفيكتوريين الذين وهبوا احساساً نافذاً بالحداثة والتغيير ، فدفعهم هذا الشعور الى ان يتوقعوا مطالب جديدة من العقل والفن ، كانت لدلالات مصطلح (الحديث) اهميه رئيسة لديه ، إلا انها كانت دلالات تختلف كليا عن دلالاتها اليوم ، فقد كانت كلاسيكية اساساً ، وكان العنصر الحديث هو الهدوء ، والثقة ، والجلد ، والنشاط العقلي الحر للتوصل الى

افكار جديدة في ظرف من الرفاه المادي ، وكان يشمل الرغبة في الاحتكام الى العقل وفي البحث عن قوانين الاشياء . ولئن شعر (ارنولد) بسلطان الجنون ، والاضطراب ، والكآبة الشخصية العميقة ، وباحساس قوي بالفوضى الاجتماعية ، فانه لم ينظر إليها كخصائص جوهرية في العنصر الحديث . ولكن ، على رأي (ليونل تريلينغ) ، يكاد العنصر الحديث في نظرنا يكون على النقيض مما هو في نظر 'ارنولد) - انه العدمية «خط مرير من العداء للحضارة» ، «التحرر من سحر الثقافة ذاتها»[34] . لقد لاحظ (تريلينغ) اهمية (نيتشه) و (فرويد) و (كونراد) وبحوث (سير جيمز فريزر) الانثروبولوجية . ثمة شيء في هذا السياق ، قد يكون تبدلاً جذريا يعطينا مفاهيم عقلية عن (المأزق) و (الاختلال العقلي) و (العدمية) . ان فكرة (الحداثة) ترتبط بالاحساس بالاختلال ، والقنوط ، والفوضى . لذلك فان كلمات مثل (حديث) قد تغير محتواها فجأة ، مجموعة من الاحساسات تتراجع لتبرز بمكانها مجموعة اخرى بدون ان تتغير المصطلحات . فتصور ، اذن ، هذه الدائرة من التطور يلقى عليها الضوء وتكثف في حيز ضيق من الزمن - بضعة اشهر ، سنة او سنتين في الاكثر - وعندها يمكن للمرء ان يحس بطبيعة (نقطة التحول) هذه .

ان انتشار مفهوم (الحديث) خلال الثمانينات من القرن الماضي كان يتمثل في ايمان قوي بالتقدم الاجتماعي ، تمهيداً للاعتقاد بأن تعرية المساوىء تعتبر دعوة للقضاء عليها ، وبأن رفض الماضي التقليدي يمهد الطريق لنمو اخلاقي صحي وللترحيب بالمثل العليا . السعي الجاد ، الرؤية الواضحة ، الاقدام ، وجود الهدف - تلك هي المفاتيح الى المستقبل ، الى تنمية اطر للرجال جديدة ، الى المجتمع ، الى الفن . في المقال الذي كتبه (يوجين وولف) في 1888 ، حيث كان فيه اول من اشار الى مفهوم (الحديث) وعرفه - ذلك المفهوم الذي يمكن ان نعثر عليه وعلى تفاصيله في الخط الانكلو - امريكي ايضا - يبتدع شخصية تشرح كيف ان ذلك المفهوم يمكن ان يتم التعبير عنه بلغة الفنون التشكيلية والنحت :

((كامرأة ، امرأة حديثة ، ممتلئة بالروح الحديثة ، وشخصية نموذجية في الوقت نفسه ، امرأة عاملة ، ولكنها مشبعة بالجمال ، وبالمثل ، تعود من عملها المادي الى حيث تكون في خدمة الخير والنبل ، وكأنها عائدة الى طفلها الحبيب في البيت - اذ انها ليست عذراء شابة حمقاء تجهل مصيرها ، انما هي امرأة مجربة ولكن طاهرة ، ذات حركة سريعة كروح العصر ، هفهافة الرداء ، متموجة الشعر ، نشيطة الخطو ... تلك هي الصورة السماوية الجديدة : الحديثة[35] .

بيد ان هذه الايقونة النموذجية ما كان لها ان تظل هكذا طويلا . فما ان انقضت بضع سنوات قصيرات حتى اقترن (الحديث) بمجموعة من (الصور) مختلفة . (م . جي . كونراد) ، احد انصار (وولف) الاسبقين ، لم يستطع ، فيما كتبه سنة 1892 ، ان يخفي الازدراء والمرارة اللذين كان يشعر بهما نحو روح التحول التي كانت آخذة باحتواء (الحديث) وممثليه . وفي فوضى من الاستعارات المختلطة اخذ يشتم قادة الادب الجدد :

((ان الشعر الوحيد الصادق الآن هو ذلك الفن العازف - على الاعصاب ، ذلك الذي يغذينا بأشد الاحساسات عنفا ، ويدغدغنا بتقنيات جمعت من العيادات الادبية من كل ارجاء العالم بعد اختبار نقائها . هذه هي التي علينا ان نصطحبها ونحن نتقدم على رأس الحركة الثقافية في اوربا ، نحن الذين لا خلاق لنا بفضل (نيتشه) ، نحن السحرة في عالم شهواني داعر ، نحن الغامضين في استعراض دولي عابر ، نحن الابطال الغاضبين حلت علينا نعمة العجز الجنسي والحماقة ... ان الانسان ذا العقل السليم في يومنا هذا لا يهمه ابداً اية بيوض غريبة من بيوض الوقواق يفقسها المتطرفون المختصون بـ (الحديث) في كنائسهم الصغيرة المتعفنة ، وفي مباخيهم ، يهزون (مذاهبهم) القصيرة كالاذناب من خلفهم : الرمزية ، الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الاهتلاس ... انتظر بضع سنوات ، وعندئذ لن تجد ديكا يصيح لأي من هذه الشعوذات (فوق الحديثة) التي مارستها تلك الانعطافات المضحكة في الادب والفن»[36] .

ان تصريح (كونراد) هذا ، على الرغم من جوانبه المضحكة ، يواجه مشهداً كان مقدراً له ان يزيد تعقيد التمرد في التسعينات ، وان يزداد قرباً منا في ملاحظات (ماكس نورود) : تعارض الروح (الحديثة) مع روح (الانحطاط والجمالية) .

من المفيد ان نستعيد ذكر بعض الاسماء لمعرفة طبيعة هذا التغيير . عندما كتب (جورج براندز) في اوائل ثمانينات القرن الماضي عن (العقول الحديثة) ، كما سماها ، عن رجال (الاختراق الحديث) ، ترى عمن كتب ؟ عن (ابسن) و (بيورسن) ، عن (جاكوبسن) و (دراخمان) ، عن (فلوبير) ، (رينان) ، (جون ستيوارت مل) . لكنه كتب عن (ابسن) باسهاب اكثر . وعندما فكر الادباء الالمان في أواخر الثمانينات بالادب الحديث ، ترى من ذا الذي خطر ببالهم ؟ خطر لهم (ابسن) و (زولا) و (تولستوي) و (دوده) و (بريت هارت) و (ويتمان) ، ولكنهم أيضاً فكروا في (ابسن) اكثر . وعندما بحث نقاد جيل التسعينات عن مميزات (الحديث) ، فأين ترى بحثوا عند (ستريندبرغ) اكثر . وهذا تبدل حاد ، لم يكشف عنه احد كشفاً دراميا بمثل ما فعل الناقد النمساوي (هرمان بار) في مقاليه المتتاليين ـ احدهما في 1890 ، من السلسلة الاولى من دراساته بعنوان (في نقد الحديث) ، والثاني في 1891 ، من السلسلة الثانية[32] . يعرّف في الاول مهمة الادب (الحديث) بأنه كالتركيب بين الطبيعة والرومانسية ، ويستشهد بـ (ابسن) كافضل من يمثل ذلك . وفي غضون سنة ، يتحدث عن «التطور الذي يقفز بما تجاوز كل توقع عما كان ينتظر وقوعه في نهاية القرن ، فاذا به يقع ولما تمضي شهور ستة ، ويشير الى (ستريندبرغ) والمجموعة الاسكندينافية التي تحلقت حوله ـ (اولا هانسن) و (ارني كاربورغ) مثلا ـ باعتبارهم افضل ممثلي الادب الحديث يومئذ . وهنا ، في هذه الفترة الزمنية القصيرة ، يخالج المرء احساس بالعزلة وكذلك باستمرارية الاحداث الجوهرية . ان شعبية (ابسن) و (ستريندبرغ) في المانيا ـ في الواقع في كل اوربا ـ تعود الى مصدر رئيس واحد ، هو (جورج براندز) ، فشعبية (ابسن) ترجع الى قيام (براندز) بشرح معنى (الاختراق الحديث) ، وشعبية (ستريند برغ) تعتمد على المحاضرات الاولية التي القاها (براندز) في كوبنهاغن سنة 1888 ، والتي لم تلهم (ستريندبرغ) وحده ، بل الهمت الأمة الالمانية برمتها (والتي كانت قد اهملته حتى ذلك الوقت) الى اكتشاف (نيتشه) واذاعت اهميته في اوربا كلها والجلترا وامريكا .

ان نقطة العبور هذه ـ وهي في الحقيقة تبرز عند ما تنزل نازلة ما بالواقعية والطبيعية ، وكلتاهما (حديثتان) وان لم تكونا ضمن الحركات (الحديثة) تماماً ـ يمكن ان ترى في مكان آخر ايضا . ففي 1891 ، عندما استخلص الصحفي الفرنسي (جول هوره) من (بول اليكسيس) الروائي واحد اتباع (زولا) ، ما يمكن ان يسمى برقية ادبية كلاسيكية تقول «الطبيعة لم تمت . الرسالة بالبريد» ، كان قد استفز خلية الزنابير التي من طنينها اشتقت (الحداثة) . وفي الرسالة التي تبعت البرقية فعلا دافع (اليكسيس) عن مقولات الطبيعيين على اعتبار انها هي الحركة الحديثة : انها لم تكن مدرسة ، بل ضرباً من المعرفة ، وان نزعتها العملية والعقلية والديمقراطية ستحول الى عالم الادب في القرن العشرين «التيار الواسع العام الذي يحمل عصرنا نحو المزيد من العلم والحق ، وكذلك نحو المزيد من السعادة دون شك» . اما عن النزوع نحو الرمزية والانحطاط وعلم النفس في الفن ، فقد رأى انها قد فات اوانها ، وانها «مضحكة» ومع ذلك ، فان المرء لا يرى نمو (الحداثة) إلا في تحطيم السطح الطبيعي وروح اليقين فيها ، حسب قول (هـ . ستيوارت هيو) : «لقد احس اغلب الدارسين في السنة الاخيرة من القرن التاسع عشر ، بشكل ما ، بالتغير النفسي العميق» .[33] ـ رد فعل ضد اليقين باتجاه الانحراف نحو قوى لا معقولة او غير واعية . ولكن اذا نظرنا الى (الحداثتين) الجرمانيتين (قبل 1890 وبعدها) الواضحتين في هذا السياق ـ ولعلها اكثر اضطراباً وغموضاً في مكان آخر ـ نجد ان الاولى تنبت من الثانية ، وعندئذ يستطيع المرء ، مع توقع المكافأة ، ان يستقطب (الحداثة) على محور ابسن ـ ستريندبرغ . وهذا نتيجة طبيعية ، خصوصاً خلال السنوات الدائرة حول 1890 حيث تزامنت الزعامة الاسكندنافية في الدراما الاوربية بصورة مثيرة مع هذا الهيجان في الحياة الثقافية الالمانية والذي تجاوزها الى مواضع اخرى ـ الى مواهب حديثة مختلفة تماماً ، مثل (شو) و (جويس) . انه

لذو دلالة ان نلاحظ انه ما ان يغادر (ابسن) المانيا في 1891 بعد سنوات طويلة من بقائه هناك ليعود الى وطنه النرويج ، حتى يصل (ستريندبرغ) الى برلين ليهز عالمها الثقافي بافعاله وافعال اصحابه في حانة (الخنزير الاسود) . وانه لمن المناسب ايضا ان يرى المرء ـ في السنوات الختامية لقرن تراكمت خلالها مجموعة من النظريات والفرضيات التنبؤية والتاريخية والنيتشيه والجمالية الدايونيسية ، تتزايد نسبياً وهي تنظر الى العصر الحديث كشيء جديد بارز ـ عبر الاقطار الاوربية (تشعبا) ـ وليس مجرد تمدد ـ في الدافع نحو (الحداثة) .

6

ان القارىء الذي تابع معنا حتى الآن تجربة المراجعة (الحديثة) لخليق به ان يطرح هذا السؤال الصريح : وما نتيجة ذلك كله ؟ لعل اول نتيجة هي ان الشك ، المتمكن فعلا بمجموعة المصطلحات السائدة التي تشير الى بعض الحوادث قد اشتد وقوي . من الواضح ان عدداً من المذاهب المعروفة ـ الطبيعية ، الانطباعية ، الرمزية ، التصويرية ، المستقبلية ، التعبيرية ، وغيرها ـ قد تضافرت وتداخلت وتشابكت بحيث نتج عن ذلك تركيب مريب من عدة حركات تختلف جذريا من حيث النوع والدرجة . ومهما يكن ، فان (الحداثة)، سواء أكانت مصطلحاً ضمن السياق ام مصطلحاً يصف السياق ، فانها ليست مستثناة من الاضطراب اللغوي ، بل هي معرضة لذلك ايضا . ولكن من الواضح كذلك ان الاضطراب المصطلحي ينبغي ألا يستخدم كعذر للتستر على بعض من الصعوبات التي نواجهها . ان المرء ليكاد يقول بأن (الحداثة) الانكلو ـ امريكية و (الحداثات) الجرمانية شيئان مختلفان كل الاختلاف ، يظهران في اوقات مختلفة ، وما ظهورهما إلا لتبيان علاقة النسب بينهما . لذلك ، اذا كنا نبحث عن نقاط التشابه البارزة ، فلا بد ان نعبر بابصارنا محاولين ايجاد التوازن بين (الحداثة) الانكلو ـ امريكية في اوائل القرن العشرين والحركة المعاصرة في التقاليد الالمانية ، والتي قد تكون التعبيرية . في الواقع ، ان الرأي القائل بأن العامل المشترك في (الحداثات) هو التعبيرية حتماً ، قد قال به (ر . ب . بلاكمور) .[39] ومهما يكن ، فقد اشار (غراهام هيو) الى بعض مخاطر هذا التعميم والمقارنة :

((اشار السيد بلاكمور الى مجمل الحركة الاوربية ، وبضمنها الانجليزية ، واعتبرها هي التعبيرية . انني لست مقتنعاً كل الاقتناع بقدر تعلقه بنا . ان للتعبيرية في الفن مضامين جرمانية ، بينما الادب الذي نحن بصدده انكلو- امريكي متأثر بفرنسا تأثراً عميقا . ثم ان التعبيرية اسم لمبدأ نقدي يمثل الشخصية والتعبير عن الذات ، وهذا ما لم تلتزمه مدرستنا في القرن العشرين)).[40]

(هيو) ، اذن ، يتحدث عن ضرب معين من ضروب (الحداثة) ، ويشير بالطبع الى مبادىء التجرد والكلاسيكية التي تطبع الكثير من الفكر (المحدث) الانكلو ـ امريكي بطابعها ، وعلى الاخص ذلك العرق الذي يتركز في (التصويرية) ، والذي يصبح المركز الصلب للاتجاه الانكلو ـ امريكي .

من هذا يتبين لنا ان هناك صعوبات شديدة في نطاق التسجيل التاريخي للحوادث (ذلك التسجيل الذي يرى الاشياء ذاتها تحدث في الوقت نفسه في بلدان مختلفة) ، وان العديد من الافكار الرئيسة والدوافع في (الحداثة) قد استقطرت ضمن فترة زمنية مديدة وخلال ظروف مختلفة . بيد ان هنالك تعقيداً آخر : فالاختلاف المتشعب بين التعبيرية والتصويرية ليس كل القصة ، اذ لو اختلسنا نظرة قصيرة اليها من حيث وجهة النظر الانكلو ـ امريكية لوجدنا ثمة روابط بين مختلف التطورات الجرمانية ومختلف وجوه التجربة الانكلو ـ امريكية . فقوة تأثر (ابسن) و (نيتش) بقيت زمانا طويلا في انجلترا او امريكا . إلا ان ثمة دلائل تشير الى روابط بين (د . هـ . لورنس) وبدايات التعبيرية التي جاءته من زوجته (فريدة) ، وكذلك تشير الى عناصر من التعبيرية قوية في (جون دون باسوس) و (يوجين اونيل) ، وهكذا . كذلك الامر مع المستقبلية وتطوراتها والتي رغبت في مشاركة التعبيرية في قبولها الرضي بالمدينة (الحديثة) وبالماكنة (الحديثة) ، ومفهوم الاحتمالية ، حيث تنتقل الى تجريبية اللغة الانجليزية . ان المسيرة الانكلو ـ امريكية ليست وحيدة ، كما يتضح عند النظر الى الاختلافات بين قصيدة من (لورنس)

واخرى من (باوند) ضمن مجموعة تصويرية ، او عند ملاحظة الطريقة التي يرى فيها شعراء مثل (وليام كارلوس وليام) و (هارت كرين) ان (الحداثة) - برغم احترامهم لقصيدة (الارض الخراب) - قد اخرت الشعر عشرين سنة الى الوراء لما فيها من عدمية ويأس ."[41] وباختصار ، كانت (الحداثة) في معظم البلدان تركيبا خارقاً مزيجاً من المستقبلية والعدمية ، من الثوري والمحافظ ، من الطبيعي والرمزي ، من الرومانسي والكلاسيكي . لقد كانت احتفاء بقدوم العصر التقني وادانة له ، قبولاً قلقا للايمان بأن الانظمة الثقافية القديمة قد ولت ويأساً عميقاً في وجه ذلك الخوف والقلق ، ومزيجاً من الاعتقاد بأن الاشكال الجديدة تهربٌ من التاريخية وضغوط الزمن والاعتقاد بأن هذه ليست سوى التعبيرات الحية لهذه الاشياء . وفي اغلب هذه البلدان كان القرن التاسع عشر هو الشاهد على هذا العقد الهائج من الزمن .

للحداثة ، اذن ، وجوهها المميزة وخطوطها البارزة وتقاليدها ، إلا ان هناك فائدة كبيرة في السعي للتواصل معها واسترضائها . ان من بين الكثير من التقويم والتنظيم الذي يحققه هذا التمرين الاستهلالي واحداً اوسع من غيره . وكلما توغلنا بمساعينا مبكرين والى مديات اعمق لنصل الى جذور (الحداثة) ، ازداد احتمال تساؤلنا عن العلاقة بين (الحداثة) والاثنين من حركات القرن التاسع عشر الفكرية والفنية : الرومانسية والطبيعية الوضعية . ثمة نقاد مالوا الى القول بأن (الحداثة) هي ظهور الرومانسية مجدداً ، ولكن بشكل اكثر تطرفاً وتوتراً من اللامعقولية المحض . وعلى ذلك ، فان (فرانك كرمود) و (أ . القاريز) ، وهما يأخذان الاتجاه مأخذاً عاماً ويؤكدان وجود عناصر كلاسيكية فيه ، يريان ان الروح الذاتية الحادة في الرومانسية تظل في مقام المركز من الفنون (الحديثة) ."[42] بل ان حالة اعقد من تلك يقول بها باحثون في الرومانسية من المتأخرين ، مثل (جيوفري هارتمان) و (هارولد بلوم) و (روبرت لانغبوم) و (مورس بكهام) وكذلك ، وبجلاء اكثر ، (هيليس ميلر) ، تؤكد بطرق شتى احتواء (الحداثة) على الاهتمامات الاولية التي كانت الرومانسية تبديها بالوعي ، وبالعلائق الذاتية ، وبالتجربة المكثفة ."[43] إلا ان معظم هذه المقولات لا بد لها ان تعترف بوجود عنصر الانفصام مختفياً في مكان ما ، على حد قول (هيليس ميلر) : «لقد ظهر نوع جديد من الشعر في ايامنا هذه ، شعر ينمو من الرومانسية ولكنه يتجاوزها» ."[44] ان القاء نظرة فاحصة على ما بين 1880 ومنعطف القرن على الخط الجرماني والانكلو - امريكي ستؤكد الحقيقة القائلة بأننا امام اكثر من استدارة الى الوراء نحو روح الرومانسية ، وذلك لانه اذا كان هناك ثمة ما يميز هذه العقود الزمنية ويمنحها طبيعتها العقلية والتاريخية ، فانه الافتتان بالوعي المتطور : الوعي الجمالي ، والوعي النفساني ، والوعي التاريخي . ان هذا الاستغراق ينشأ من ضغوط التاريخ وضغوط الايام التي تحمل معها آمالا تطورية جديدة ، ورغبات ، وقوى كامنة جديدة ، مادية واجتماعية . ان تعابير الوعي الجديد تبدل احساسنا بالتاريخ ، وكذلك تبدل احساسنا بثبات الوعي ذاته ، آخذة بايدينا الى مفاهيم جديدة عن الارتباطات العقلية والعاطفية . يصف (ستريندبرغ) شعبه في (الانسة جولي) (1888) قائلا : «بما انهم شخصيات حديثة ، ويعيشون في عصر انتقالي اسرع في خطوه نحو الهستيرية من اي عصر سابق ، فقد رسمتهم منفصمين ، متذبذبين ... من ورق ...» ."[45] هذا تعليق يمكن ان يرد على لسان اي اديب (محدث) فيما بين الثمانينات من القرن الماضي والثلاثينات من هذا القرن ، كما انه ، بالتناغم بين ما فيه من تجزئة وانفصام وعصر انتقالي حديث ، يكون حديثا بذاته .

انه لمن الامور الشائعة كثيراً في التاريخ الثقافي ان نكون قادرين على تمييز نوع من التأرجح في الاسلوب في غضون فترات من الزمن ، مد وجزر بين وجهة نظر عالمية تسودها المعقولية (الكلاسيكية الجديدة ، التنور ، الواقعية) ، وتعاقب فورة المحاولات اللامعقولة او الذاتية (الباروك ، «عاصفة وتوتر» ، الرومانسية) . وعن ذلك ينتج القول بأن العصور يمكن ان تعرف بأمرين : فهي اما ان يسودها الرأس او القلب ، العقل او العاطفة ، وعن الطراز الثقافي : أهو (بدائي ساذج) ام (انفعالي) ، (ابولوي) ام (دايونيسيوسي) . ربما نستطيع فهم (الحداثة) اذا علمنا ان هذه (الارواح) يمكن ان تتقاطع وان تتداخل . انها ليست اعمدة مثبتة تتأرجح الروح فيما بينها ، بل

انها معرضة لحركة التغيير ، وهي تسير في دروب متقاربة . فلنفترض ، اذن ، ان الفترة التي نصفها بالحداثة لا تكشف لنا عن مجرد رد الاعتبار الى اللامعقول بعد فترة من الواقعية المنظمة ، او على العكس ، فترة من الكلاسيكية بعد الرومانسية ، بل ربما انها تكشف عن مركب يحتوي على كل هذه الاحتمالات : التداخل ، التصالح ، الاندماج ، الانصهار ـ ولعله انصهار متفجر مروّع ـ فيما بين المنطق واللامنطق ، العقل والعاطفة ، الموضوعي والذاتي . فلنتذكر المعتقدات الرئيسة في (الحداثة) الانكلو ـ امريكية ، التعريف التصويري للصورة ، على حد تعبير (ازرا باوند) : «الصورة هي تلك التي تمثل تركيبا عقليا وعاطفياً في آن معاً» .(**) (باوند) يتكلم على تجاور المتناقضات للوصول الى الحل ، فلنا ان نجد فكرة الانصهار تلك الى جوانب اخرى من الخبرة . او خذ (بول كلي) وهو يتحدث عن الرسم : «لقد اعتدنا من قبل ان نمثل اشياء مرئية على الارض ... فالاشياء تبدو وكأنها اوسع معنى واشد تباينا ، وغالبا ما تكون متعارضة مع خبرة الامس المعقولة . ثمة جهد جهيد لتوكيد طبيعة التصادف الجوهرية .» ومرة اخرى نلاحظ فوراً الصفة المشتركة في الكثير من الحوادث المتميزة في العصر الحديث هذا واكتشافاته ونتاجاته : في سعيه لجعل الموضوعي ذاتيا ، لايقاف الجريان ، لاحالة المعقول لا معقولاً ، وكلام العقل غير المسموع مسموعاً او مرئياً ، والمتوقع غريباً غير بشرياً ، والخارق الشاذ مألوفاً ، لتحديد علم النفس المرضي للحياة اليومية ، لجعل العاطفي عقلانياً ، والروحي دنيوياً ، ولرؤية المكان وظائف الزمان ، واللتكة شكلا من اشكال الطاقة ، والشك هو اليقين الوحيد .

قد يحسب المرء ذلك انصهاراً متفجراً دمر اصناف الفكر المرتبة واحال الانظمة اللغوية حطاما وعطل قواعد النحو والعلائق السائدة بين الكلمة والكلمة ، وبين الكلمات والاشياء ، مهيمناً على الانتقالات اللامنطقية في الجملة ، وإرداف الجملة بالجملة بدون فواصل ، وتحميلها وظيفة التجاور الجديدة ، حسبما يقول (اليوت) ، وكليات جديدة ، او كما يقول (هوفان ستول) : لا تنتهي . واخيراً ، لو ان امرء اراد ان يبحث عن الحدث ، عن النقطة الرمزية العليا ، فلابد له ان يرجع الى التسعينات ، مثلا ، الى استغراق (ستريندبرغ) المفرط والمديد في الكيمياء ، ذلك الانصهار الفريد بين العقل واللاعقل ، العلم والسحر ، او الى كونيات (ييتس) المتطورة وهي تبحث عن الوحدة بين الزمني والسرمدي ، بين الراقص والرقص . وقد يرجع المرء الى الاكتشاف المثير بأن اندفاع الوعي الحديث قد اثار قضايا هي اكثر من ان تكون تمثيلية فحسب ، بل كانت ذات جمالية حاسمة ، تؤلف معضلة في بناء اللغة واستعمالها وفي الدور الاجتماعي للفنان نفسه . وتعتور المرء رغبة في التأمل في الادراك القلق بأن روح الطبيعية ، بما فيها من مزاج علمي متفائل ، ومن معنى التحرر السياسي ، لابد ان تعثر على وسيلة لفهم الضغوط الغريبة لقوى اللاوعي ، وان تنطبق على الاستحالات النيرة غير المؤكدة التي لا ينتجها غير الفن وحده . ان نتاجات (الحداثة) العظيمة تحيا فيما بين الادوات الحديثة للنظرية النسبية ، والتشكك ، والامل في تبدل دنيوي ، ولكنها تتوازن على الوعي بالتحول الذي يعطل قوى بقيت من الماضي واخرى تنمو من الحاضر الجديد . انها تهاجم الصور الغامضة : المدينة كاحتمال جديد وكشطية غير حقيقية ، والماكنة كدوامة جديدة من الطاقة واداة للابادة ، واللحظة التنبؤية نفسها ، الانفجار الذي يطهر ويدمر ـ صوراً (مثل كهوف مارابار التي يصورها فوستر) تمثل امكانية تركيب جميع الخبرات العالمية ، او تركيب التعددية والفوضى في العالم . انها صورة الفن المسك بالتحول والاضطراب ، بالخلق واللاخلق ، في حالة من التعلق تهب الفن (المحدث) تركيزاً ووعياً غريبين .

لعل مما له دلالته ، اذن ، ان ينزع الادباء (المحدثون) الى كبت معالم الوعي الحديث ، او بعض منها ـ بعض من تفاؤله بالتاريخ ، وبالعلم ، وبالتطور ، وبالعقل المتقدم ـ والى اطلاق بعضها الآخر . ان متوالية (الحداثة) ، كما قلنا ، متوالية شديدة التنوع وتمتد في كثير من الاسباب المدمرة للدافع الواقعي : الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التكعيبية ، الدوّامية ، المستقبلية ، التعبيرية ، الداداثية والسريالية . انها ليست كلها حركات من نوع واحد ، وبعضها تسميات تعرفها اوساط ضيقة كان الادباء يحبون الدخول فيها والخروج منها . غير ان ثمة معلماً واحداً يربط الحركات بمركز الادراك يمكن ان

نلاحظه ، وهو انها تنحو الى عدم رؤية تاريخ الانسان او حياته كسلسلة متتابعة ، ولا التاريخ كمنطق متطور . الفن واللحظة الآنية يتقاطعان تقاطعاً منحرفاً . ان الاعمال (الحديثة) تميل الى التنظيم لا على اساس توالي الزمن التاريخي ، ولا على تتابع تطور الشخصية من التاريخ او من القصة ، كما هي الحال في الواقعية او الطبيعية ، بل هي تنزع الى ان تعمل مكانياً او خلال طبقات من الوعي باتجاه منطق الاستعارة او الشكل . ان الرمز او الصورة ، سواء أكانت رومانسية ام كلاسيكية ، ام رمزاً شفافاً بما فيه من (الظاهراتية المصاحبة) المختفية وراء ستار ، ام المركز الموضوعي الصلب للطاقة المستقطر من التعددية والذي يوحدها لغوياً وبتجرد ، فانها تعين على ايجاد ذلك التزامن الذي هو احد مقومات الاسلوب (الحديث) . هكذا يمكن ان يحدث ذلك الاكتظاظ ، ذلك الاحساس بالتقطير المولّد ـ كما يقول (اليوت) عن المعاصرة المكتظة في (يوليسيز) ـ القادر على «جعل العالم الحديث ممكنا للفن» . وعليه ، فان في (الحداثة) عنصراً حافظاً ، وعقبة من عقبات المعرفة الاولية ، فهمة الفن هي التعويض عن عالم الاحتمالية العديم الشكل تعويضا جوهرياً او وجودياً . الواقع ليس مادة تعطى ، ولا هو تعاقب تاريخي وضعي . وبذلك تصبح عملية التخيل عملية حاسمة من التصور ، ومن ثم تميل (الحداثة) الى ان يكون لها رابط بنقطة التقاطع بين الزمن التنبوّي الحديث ورمز سرمدي خارج نطاق الوجود المادي ، او بملتق مدارين لطاقة لغوية محض .

والآن ، اذا كانت هذه الافتراضات حول طبيعة (الحداثة) وتعقدها على شيء من الصحة ، فان بامكاننا ان نعثر على معظم المظاهر المهمة في تواريخ اسبق بكثير من تلك الواردة في العشرينات من هذا القرن والتي ادركها عدد من نقادنا وهي في اوجها : اهمية اللاخلق الممنوحة الى ظاهر الواقع ، تقاطع الزمن التاريخي مع الزمن المتسق مع حركة العقل الموضوعي وايقاعه ، والبحث عن الصورة المتألقة او عن الترتيب التخيلي بازاء القصة المترابطة ، والاعتقاد بأن الادراك الحسي جمعي وان الحياة تعددية وان الواقع وهمي . ان هذه الافكار القاطعة تنتظم في تركيب خلاق قبل الحرب العالمية الاولى بوقت طويل ، وهي كذلك في القرن الماضي ، بمثل ما تنصهر الرمزية في الطبيعة وتتقاطع معها . ان احد الاسباب التي جعلت فترة ما بعد الحرب فترة حاسمة هو ان الحرب نفسها يمكن ان تعتبر اللحظة المنتظرة للانتقال الى الجديد . ولكننا بهذا الشأن ينبغي ان ننظر الى اهمية منعطف القرن نفسه ، ذلك الموضوع الذي يتناوله (فرانك كرمود) بذكاء معجب في كتابه (الاحساس بالنهاية)* وهو كتاب يقوم بالكثير لاستخلاص طبيعة النظريات الحديثة عن التخيل القصصي وعن الملامح التنبوّية والتاريخية للادراك (الحديث) . يرى (كرمود) ان لمنعطف القرن تأثيراً ألفياً :** انه يساعد على استقطاب النزوع الالفي عند الناس للتفكير في الازمة ، في التاريخ كثورة او كدورة في تمحيص مسألة البداية والنهاية ، كما يفعل الكثير من العقول التي خاب ظنها ، او لم يخب ، في اقبال العالم وادباره . ان الوعي نفسه ، بالطبع ، تاريخاً طويلاً يغور عميقاً في الاعراف اليهودية وفيما نضيفه من اهمية على الزمن الدنيوي . ان ماتفعله ((الحداثة) هو انها لاتقدم فكرة ثائرة عن الشكل فحسب ، بل عن الزمن المهم ايضا . وهذا احد اسباب كون المساعي المتهورة تميز لحظة من لحظات الانتقال (هنري آدمز في 1900 ، وفرجينيا وولف في 1910 ، و د . هـ . لورنس في 1915) هي بذاتها معالم تدل على الوعي (الحديث) . ان نتائج هذه الفورة التنبوّية في النظام تعيننا على تفسير الكثير من (الحداثة) . انها تنير سعي الرمزي الى تجاوز التسلسل التاريخي بجعله يتقاطع مع ازلية الالهام الفني . فالفنان ، مثل (غاسبي) عند (سكوت فيتزجيرالد) ، اذ يُميل الساعة الموضوعة على الرف الى الوراء قليلا ، يرى الجمال ، والشكل ، والحلم . انها تنير الرغبة في اعادة تقييم بناء العقل والعمليات العقلية . يقول (د . هـ . لورنس) : «اننا لكي نثمن الاسلوب الوثني في التفكير علينا ان نسقط اسلوبنا الخاص من الحساب باستمرار ، من البداية حتى النهاية ، بحيث يسمح للعقل ان يعمل في دورات ، وان يتنقل من مكان الى مكان فوق مجموعة من الصور . ان رؤيتنا الزمن على انه خط مستقيم ازلي قد شلت وعينا شللا قاسياً» .(***) انها كذلك تنير شغف (الحداثة) برؤية الكون كشيء طارىء ، فقير ، مدقع ، عار ، الى ان يعاد تصوره وتدرك نشاطاته الموضيعة بالتحليقاته والاقترانات التي

يستطيعها العقل التخيلي .

هذا التركيب الحاسم يستمر حتى بعد الحرب والى 1930 . بعد ذلك يظهر ان عناصر معينة من (الحداثة) بدىء باعادة تعيين مواقعه . بازدياد شيوع التاريخ عند المثقفين ، وضياع الغاية والتماسك الاجتماعي ، وتسارع خطى التبدلات التقنية ، فاصبحت (الحداثة) مشهداً مرئياً سهل التناول ، يمثل ما ان الاضطهاد العالمي يلجأ الى فرض الحتمية السياسية والاقتصادية على الايديولوجيات الفكرية . وعليه ، فان الفترة التي يتم التركيز عليها هي سنوات ما قبل 1930 ، على الرغم من ان خطوط التحديد هنا لا يمكن ان تكون واضحة ، لأن الواجهة العريضة التي عرفناها (للحداثة) لابد ان توحي بامتدادات كبيرة تصل الى الفن الحاضر . وثمة سبب آخر لهذا التركيز ، فلعل من ابرز ملامح هذه الفترة فيا بين 1890 و 1930 هو الحشد الكبير من ذوي المواهب الذين نجدهم هناك ، فقليلة تلك الفترات التاريخية التي تحتوي على مثل هذه الثروة الخارقة من كبار الادباء ـ اوربيين وانجليز وامريكيين ـ ادباء يقدم تعقيد بحثهم الجمالي ، واحساسهم الخلاق بالاسلوب ، وذكاؤهم المجازف البارع ، الكثير من الانتاجات الجديرة بالدراسة دراسة مسهبة . قد تكون (الحداثة) تجريداً اسلوبياً تصعب صياغته . ولكنها مع ذلك تضم تحت لوائها الفضفاض المنشط عدداً كبيراً من الادباء الذين يعرضون علينا الفن بطريقة رفيعة . انها لا تضم ، كما قلنا ، جميع كبار ادباء القرن العشرين ، ولكن عددهم يكفي لتأليف كتاب يكرس للتجريبية الحديثة في مضمار استكشاف جانب ماتع وجوهري في خلق ادبي يمكن ان يوجد في قرننا العصيب هذا .

الهوامش

1 ـ هربرت ريد : (الفن الآن) ، لندن 1933 ، طبعة منقحة 1960 .

2 ـ سي . س . لويس : (محاضرة افتتاحية) ، كمبريج 1955 . ووردت ايضا في كتابه (لقد طالبوا بصحيفة) ، لندن 1962 ، ص 9 ـ 25 .

3 ـ رولان بارت : (كتابة درجة الصفر) ترجمة : انيت لافرس وكولن سميث ، لندن 1967 ، ص 9

4 ـ جمي . س . فريزر : (الاديب المحدث وعالمه) ، لندن 1953 ، ريجارد إلمان وجارلز فيديلسن (محرران) : (السنة الحداثة : خلفيات الادب الحديث) ، نيويورك ولندن 1965 .

5 ـ ليونيل تريلينك : (حول العنصر الحديث في الادب الحديث) في (ما وراء الثقافة : مقالات في الادب والمعرفة) ، لندن 1966 .

6 ـ نورثروب فراي : (القرن الحديث) ، نيويورك ولندن 1967 ص 23 .

7 ـ أ . او . لفجوي : (حول تمايز الرومانسيات) 1924 ، اعيد طبعه في (شعراء رومانسيون انجليز : مقالات حديثة في النقد) تحرير م . هـ . ابرامز ، نيويورك 1960 .

8 ـ جورج لوكاش : (معنى الواقعية المعاصرة) ترجمة جون ونك ماندر ، لندن 1962 .

9 ـ الفريد نورث وايتهد : (العلم والعالم الحديث) ، لندن 1927 ، اقتبسها وايلي سايفر في : (من الركوكو حتى التكعيبية في الفن والادب) ، نيويورك 1960 .

10 ـ وايلي سايفر : (من الركوكو حتى التكعيبية في الفن والادب) نيويورك 1960 ص ١٩ .

11 ـ ستيفن سپندر : (صراع الحديث) ، لندن 1963 .

12 ـ خوزه اورتيگا اي گاسيت : (تجريد الفن من الانسانية) في (تجريد الفن من الانسانية وكتابات اخرى حول الفن والثقافة) ، كاردن سيتي ، نيويورك 1956 .

13 ـ فرانك كرمود : (الحداثة) في (مقالات حديثة) ، لندن 1971 .

14 ـ هاري ليفين : (ما الحداثة ؟) في (انحرافات : مقالات في الادب المقارن) ، نيويورك ولندن 1966 .

15 ـ ت . س . اليوت : (يوليسيز : النظام والاسطورة) ، نيويورك 1923 ، واعيد طبعها في (السنة الحديثة : خلفيات الادب الحديث) ، نيويورك ولندن 1965 .

16 ـ ارفينغ هاو : (مدخل الى فكرة الحديث) في (الحداثة الادبية) ، غرينويج 1967 ص 13 .

17 ـ أ . ألفاريز : (ما وراء هذا العبث : مقالات 1955 ـ 1967) ، لندن 1968 .

18 ـ سيريل كونولي : (الحركة الحديثة : مئة كتاب مهم من انجلترا وفرنسا وامريكا1880 ـ 1950) ، لندن 1965 ص 4 .

19 ـ ادموند ويلسن : (قلعة اكسل : دراسة في الادب التخيلي للسنوات 1870 ـ 1930) ، نيويورك 1931 .

سي . م . بورا : (ارث الرمزية) ، لندن 1960 .

20 ـ غراهام هيو : (الصورة والتجربة : دراسات في ثورة ادبية) ، لندن 1960 .

21 ـ ريجارد إلمان وجارلز فيديلسن : (السنة الحديثة : خلفيات الادب الحديث) ، نيويورك ولندن 1965 ص 6

22 ـ أ . ألفاريز : (ما وراء هذا العبث : مقالات 1955 ـ 1967) ، لندن 1968 .

فرانك كرمود : (الحداثة) في (مقالات حديثة) ، لندن 1971 .

ستيفن سپندر : (صراع الحديث) ، لندن 1963 .

غراهام هيو : (الصورة والتجربة : دراسات في ثورة ادبية) ، لندن 1960 .

23 - فرجينيا وولف : (السيد بنيت والسيدة براون) ، 1924 ، اعيد في (مجموعة مقالات) جـ 1 لندن 1966 ص 321 .

24 - ريچارد إلمان : (وجها ادوارد) في مقدمة لكتاب (الادوارديون والفيكتوريون المتأخرون) ، نيويورك 1960 ، اعيد طبعه في كتابه (غريبو الاطوار الذهبيون : تكهنات سحرية) ، نيويورك ولندن 1973 .

25 - هادي ليفين : (ما الحداثة ؟) في (انحرافات : مقالات في الادب المقارن) ، نيويورك ولندن 1966 .

26 - هارول روز نبرغ : (سنة الجديد) ، نيويورك 1959 ، لندن 1962 .

27 - ايهاب حسن : (ادب الصمت) هنري ميلر وصموئيل بيكيت) ، نيويورك 1967 ، وكتابه (تقطيع اوصال اورفيوس : نحو ادب ما بعد الحداثة) ، نيويورك 1971 .

جورج ستاينر : (اللغة والصمت : مقالات 1958 - 1966) ، لندن 1967 .

سوزان سونتاغ : (ضد التفسير ومقالات اخرى) نيويورك 1966 .

28 - برنارد برغونزي : (المجددات : مقالات حول الفن والفك) ، لندن 1968 . وبالاضافة الى مقال فرانك كرمود انظر مقال لزلي فيدلر (المتغيرون الجدد) ، ومقال ليونارد ب . ماير (نهاية عصر النهضة ؟) .

29 - ايهاب حسن : (ما بعد الحداثة) في (التاريخ الادبي الجديد) جـ 3 رقم 1 (خريف 1971) ص 5 - 30 واعيد طبعه في كتابه (شبيه النقد : سبعة تأملات في العصر) ، اربانا ولندن 1975 .

جيرالد غراف : (الاسطورة واختراف ما بعد الحداثة) في مجلة (تري كوارترلي) رقم 26 شتاء 1973 ص 383 - 417 ، وفي المجلة ذاتها مقالات ذات علاقة ، وعلى الاخص مقال بقلم فيليب ستيفيك .

30 - جورج ستاينر : (من غابات فينا) ، (نيويوركر) 23 تموز 1973 ص 73 - 77 .

31 - هولبروك جاكسون : (التسعونات) ، لندن 1913 ، واعيد طبعه في بليكان 1939 . الاقتباس من طبعة بليكان ، ص 19 .

32 - ويلهلم آرنت : (شعراء محدثون) ، لايبزيغ 1885 .

33 - في (الكتاب الادبي) جـ 3 (1888) .

34 - ليونل تريلينغ : (حول العنصر الحديث في الادب الحديث) في كتابه (ما وراء الثقافة : مقالات في الادب والمعرفة) ، لندن 1966 .

35 - يوجين وولف : (الحديث) واعيد طبعه في (بيان الطبيعيين الادبي 1880 - 1892) ، شتوتغارت 1962 ص 138 - 141 .

36 - م . جي . كونراد : (جهود حديثة) واعيد طبعه في (بيان الطبيعيين الادبي 1880 - 1892) ص 294 - 256 .

37 - هرمان بار : (حول النقاد المحدثين) ، زيوريخ 1890 .

38 - هـ . ستيوارت هيوز : (الوعي والمجتمع : تكيف الفكر الاجتماعي الاوربي1890 - 1930) ، لندن 1959 ص 34 .

39 - ر . ب . بلاكمور : (سنوات عجيبة 1921 - 1925 : العقل في جنون الحروف) ، واشنطن 1956 .

40 - غراهام هيو : (الصورة والتجربة : دراسات في ثورة ادبية) ، لندن 1960 ص 8 .

41 - يعلق وليام كارلوس ويليام قائلاً : 'لقد احسست فوراً انها (الارض الخراب) قد ارجعتني عشرين سنة الى الوراء . نعم انا واثق انها فعلت . نقدياً اعادنا اليوت الى صفوف الدراسة في اللحظة التي شعرت فيها اننا كنا اقرب جداً الى مهرب من قربنا الى جوهر شكل فني جديد بذاته - متجذر في المكان الذي ينبغي فيه ان يثمر ...' في (سير ذاتية) ، لندن 1968 ص 174 .

42 - فرانك كرمود : (الصورة الرومانسية) ، لندن 1957 .

43 - جيوفري هارتمان : (ما وراء الشكلية : مقالات ادبية 1958 - 1970) ، نيوهافن 1970 .

هارولد بلوم : (ييتس) ، نيويورك 1970 ، وفي (الرومانسية والوعي : مقالات في النقد) ، نيويورك 1970 . روبرت لانغبوم : شعر التجربة) ، نيويورك 1963 . مورس بكهام : (ما وراء الرؤية المأساوية : البحث عن الهوية في القرن التاسع عشر) ، نيويورك 1962 . انظر ايضا الكتاب الذي حرره ديفيد ثوربورن وجيوفري هارتمان بعنوان (الرومانسية : صور ذهنية ، شواهد ، اتصال المشاهد) ، ايتاكا ولندن 1973 .

44 - جـ . هيليس ميلر : (شعراء الواقع) ، كمبريج 1965 .

45 - اوغست ستريندبرغ : مقدمة (الليدي جولي) 1888 .

46 - ازرا باوند : (تأملات) 1918 ، واعاد طبعها ت . س . اليوت في (مقالات ازرا باوند الادبية) ، لندن 1954 ص 4

47 - فرانك كرمود : (الاحساس بالنهاية) ، لندن ونيويورك 1966 .

48 - د . هـ . لورنس : (تنبؤ) ، لندن 1932 ص 97 - 98 .

* ديدالاس ، في الاساطير الاغريقية ، مهندس اثيني ابتدع (متاهة كريت) حيث سجن فيها مع ابنه ، ولكنهما نجيا باجنحة مصطنعة - المترجم

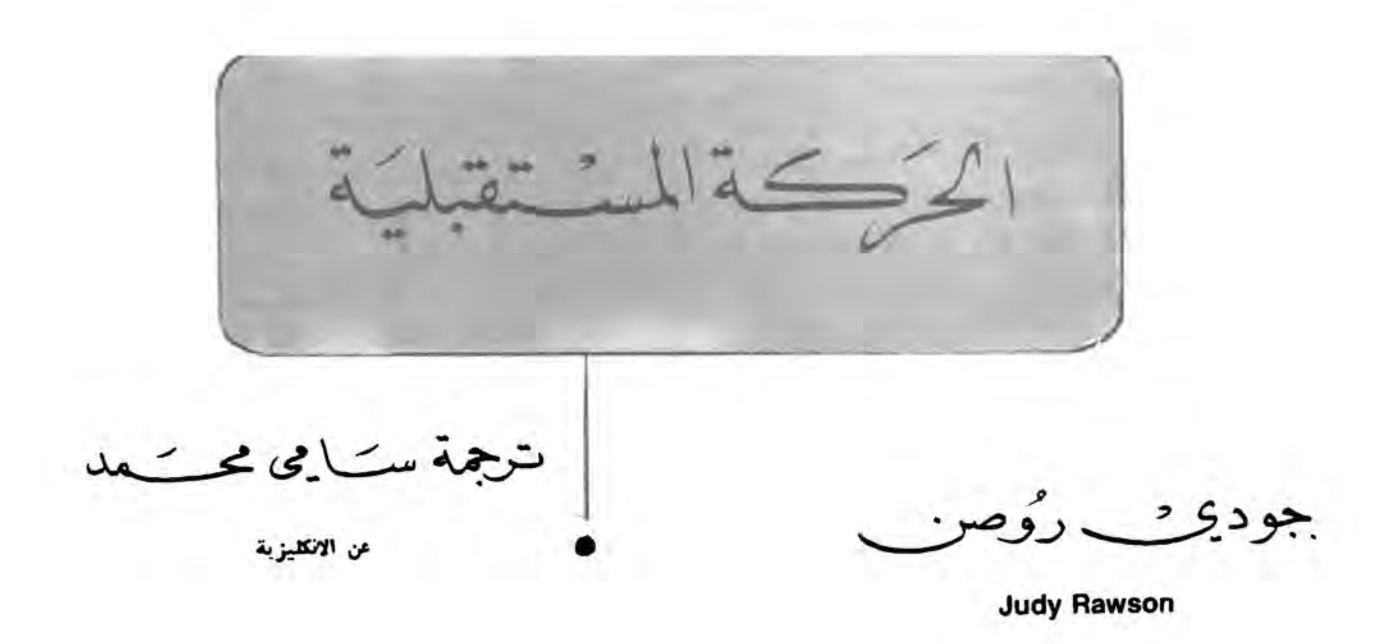
★ ترجمها الى العربية الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ، ونشرتها وزارة الاعلام العراقية سنة 1976 .

★ Hedonism : القول بأن اللذائذ والمتع هي كل الخير في الحياة - المترجم

★ الاحساس بالنهاية - دراسات في نظرية القصة) للبروفسور فرانك كرمود ، ترجمة د . عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي . دار الرشيد . بغداد - 1979 .

★ ★ اشارة الى الاعتقاد بالألف سنة السعيدة عند عودة المسيح وامتلاكه الارض . راجع الكتاب المذكور اعلاه - المترجم

★ "MODERNISM, 1890 - 1930"
Edited by
Malcolm Bradbury and Jawes Mcfelane
Published by
Penguin Books Ltd., 1978.



عن الانكليزية

Judy Rawson

اولا ـ المستقبلية الايطالية

ظهر البيان المستقبلي اول مرة في صحيفة «الفيغـارو» في العشرين من شباط 1909 . وكاتبه الايطالي فيليبو توماسو مارينيتي ، الذي جذب الانتباه اليه في باريس ، كان نشطاً في ميلانو منذ عام 1905 كمحرر لمجلة «شعر» . وكان من احد اهداف المجلة نشر اعمال الرمزيين الفرنسيين في ايطاليا (فيا بعد زعم مارينيتي بأن زولا ، ووتمان ، وجورج كان وفيرهيرين من بين اسلافه) في مقالة ذات عنوان متميز :

«نحن ننكر اساتذتنا الفرنسيين ، اخر عشاق القمر» ـ وبهذا اعلن مارينيتي في بيانه ، وهو اول بياناته العديدة التي اصدرها ، «من ايطاليا نذيع بياننا هذا الى العالم بأسره ... لاننا نريد ان نحرر هذا البلد من الغنغرينة العفنة التي اصيب بها اساتذة البلد وعلماء آثاره وادلاؤه السياحيون ومتعاطو التحفيات القديمة .» واصر على القول ان ايطاليا قد اصبحت متجرا لبيع الخردة فترة طويلة ، وحان الوقت الآن احراق مكتباتها واغراق متاحفها وكاليرياتها وتهديم مدنها المقدسة .

كان المشهد الادبي في ايطاليا غير آسر بالقياس الى فرنسا . ففي ذلك الوقت كان دي انوزيو الشخصية الادبية الرئيسة ، وكاردوتشي ـ الذي تروق قوته لمارنيتي اكثر مما تروق له «انوثة» ورقة دي اونزيو ـ قد توفي قبل سنين من ذلك التاريخ . والكتاب الآخرون مثل باسكولي وفوغازارو وحتى فيرغا كانوا قد حققوا شهرة ضئيلة بالنسبة للمقاييس العالمية .

على أية حال ، لم يوجه البيان الى ايطاليا وحدها ، لكنه صدر من ايطاليا الى العالم ، وبرز التحدي خارج ايطاليا في عدد من النقاشات حامية الوطيس : مع التكعيبيين والاورفستيين الابولونيين ، ومع الفيكتوريين من اتباع وندهام لويس ، على سبيل المثال . هذه النقاشات سرعان ما تطلبت نكهة قومية ، وبخاصة في السنوات الاولى من الحرب العالمية الاولى . والعنصر القومي في المستقبلية هو الذي جعل البعض يخلطها مع الفاشية بسهولة .

تصف مقدمة البيان ذات الاحد عشر نقطة كيف كتب مارينيتي وصديقاه (ويبدو انهما بوزي وكافا شيولي) البيان ذات ليلة في شقة تقع في ميلانو . لقد كانوا فخورين للغاية من مقاسمتهم ساعات الليل مع وقاد السفن البخارية ورجال اطفاء سكة الحديد والسكارى والمتسكعين و «السيارات الجائعة» . وقد تحدثوا عن السيارات وكأنها وحوش برية صهباء في الطبعة الفرنسية (اقيمت معارض صالون «صهباء» في عامي 1905 1906) . واعقب وصف المقدمة ثلاثة اوصاف لرحلة كانوا بها في سياراتهم الثلاث ، رحلة تبدأ من العقل وتنتهي عند المجهول الذي سيلتهمهم . انتهت الرحلة بميلان سيارة مارينيتي لتتحاشى راكبي دراجتين بخاريتين وتقفز في حفرة . وبلا توقع ، تشكل هذه اللحظة حياة جديدة ذلك ان السيارة حين تم رفعها من طين المصنع كانت ما تزال تؤدي وظيفتها لكنها فقدت «مقعد فطرتها السليمة» و «قماش الراحة الناعم الملمس» .

وفي قصيدته التي نشرها عام 1905 بعنوان «سيارة الركض» اعلن مارينيتي اعجابه بالآله الذي فاق اعجابه تقريباً بالعلاقة الرومانتيكية بين الحب والموت ، وفيها تمجيد للسرعة كونها جمالاً جديداً (النقطة الرابعة من البيان) :

هوزاه ، لا صلة بعد بالارض القذرة !

وأخيراً ، اقلع وأهدأ واحلق .

فوق الاعالي المسكرة .

للنجوم ، متدفقاً في سرير الفردوس الكبير .

وسرعان ما تطور هذا الى اثارة كبيرة بامكانية التحليق الذي اتخذ شبه معنى صوفيا عند مارينيتي . وفي مقدمته للبيان الاول يزعم : «قريباً سترى طيران الملائكة الاولى» . وفي روايته «مافارغا المستقبلي» المعاصرة للبيان الاول يصل الذروة عند موت مافارغا ، الملك الافريقي في عملية خلق ابنه غازورما ، شخصية ايكاروس السوبرمان ، الذي تحدى ، بشكل ناجح ، الشمس وعزف «موسيقى كاملة» بأجنحته اثناء ما كان يطير الى السموات في نهاية الرواية . وتحت غازورما تتداعى الجبال وتتهدم المدن وينشق البحر عن لجج براعة مشهد مأخوذ من فيلم «فنطازيا» لوالت دزني ، في حين انه لا يتبادل شيئاً شهوانياً مع النسيات ويطلق صيحات التحدي بوجه البحر والشمس . لحد الآن ، كأن الميتافيزيكيا ضمنية ، انها تمجيد لا اخلاقي للفعل من اجل الفعل ، وكما تم وصفه في النقاط الثلاثة الاولى للبيان ، فان «الديناميكية» كانت ، في الواقع ، اسماً تأمله الحركة خلال تلك الايام الاولى . ومرة اخرى ، باستطاعة المرء ان يرى كيف ان هذا المثال ideal سهل التوصيل قد القى ظله على منهب الفاشية فيما يتعلق بالعمل والنشاط . في «البيان التكتيكي للادب» (1912) تم أحلال الطائرة محل السيارة ، الطائرة التي تحلق مائتي متر فوق ميلانو .

إن البيان المستقبلي الأول يتحدث دائماً عن الشعر و «الغناء» ومع ذلك فان الطبيعة البصرية لفرض قوانينه واضحة جدا . إن النقطة الحادية عشرة توضح كيف ان المستقبلية مرتبطة بشكل وثيق بالفنون البصرية وخصوصاً بالسينما :

«سنغني للحشود الكبيرة المنهمكة بالعمل .

والمتعة او التمرد : سنغني المد المتعدد .

بالألوان والأصوات ، مد الثورة في المدن .

الرأسمالية الحديثة : سنغني ضجيج الليالي .

وحرارتها في أحواض السفن المتلألئة .

بالأقمار الكهربائية المتقدة . سنغني نهم .

محطات القطار وهي تلتهم الالتواءات .

الدخانية ، سنغني المصانع المعلقة من .

السحب بخيوط ملتوية من سلاسل الدخان .»

كان مارينيتي نفسه فناناً . وأكثر من ذلك ، وهذا مهم بالنسبة للمستقبلية ، كان نصيراً كبيراً ومنظماً للفنانين ، مع نزوع للأعلان ، ولرحلة طويلة المسافة تخدم أكثر من اي شيء أخر نشر الحركة . واليوم ، تذكر المستقبلية بشكل واسع على انها حركةفنية وليست أدبية . فقد ألهمت أفكار مارينيتي رسوماً مثل «المدينة القائمة» (1909 ـ 1910) و «التمرد» (1911) لروسولو ، و «قتال في غالريا» (1910) لبوشيوني . إن الديناميكية والتلقائية ـ وهما مفتاحا المصطلحات المستقبلية للتعبير عن جمال السرعة ـ تعنيان في الرسم تلك الدراسات الغربية للحركة التي أوحت بها التجارب الحديثة في السينما ، كما في فيلم بالا «فتاة تركض على الشرفة» ، بأفكاره الثمانية عن الفتاة الراكضة ، أو في فيلم «الرصاص في الحركة» بما فيه كلب

الماني متعدد الأرجل والأذناب يسير خارجاً على الرقائق الرصاصية الاربعة . إن العنصر البصري أساسي في أدب هذه الحركة ، ليس فقط في الاوصاف المفعمة بالحياة وفي التكنيك اللوني مثل تحليق غازورما في «مافارغا المستقبلي» ولكن أيضا في الثورة الطباعية التي أججتها المستقبلية .

إن كلمة مارينيتي الحرة (الجبال + الوديان + الطرقات × جوفرة Joffre) «1915» قريبة الى «ورق الغراء» من ابداع كارا في عمله «فيستا الوطنية» (1914) والى «رقصة ستربنتاين» لسفيريني (1914) بحيث ان الاختلاف بينها طفيف .

ذلك ان الأعمال الثلاثة التي اهتمت بالتوصيل السريع للدعاية ـ وفي هذه الحالة ، الدعاية لادخال ايطاليا الحرب العالمية الاولى ـ لا يمكن المرور عليها مروراً عابراً .

ان «الجمال الجديد ، جمال السرعة» ، النقطة الرابعة في البيان الاول ، قد أُضفي عليه تأكيد جديد في «البيان التكنيكي للادب» الصادر في 11 مايس 1912 ، ولكن الطائرة الآن قد حلت محل السيارة كملهمة ديناميكية ، وقد كرست النقاط الحادية عشرة الجديدة لمروحتها :

«في طائرة ، وانا اجلس على خزان الوقود ومعدتي يدفؤها رأس الطيار ، ادركت الغباوة السخيفة لقواعد النحو القديم المتوارث عن هوميروس . ان الحاجة ملحة لجعل الكلمات حرة ، وسحبها من سجن الجملة اللاتينية . وكأي ابله له بالطبع رأس عنيد ، معدة ساقان ، وقدمان مسطحان ، ولكنه لم يمتلك جناحين ابدا . من الصعب تماماً المشي والركض لحظة والتوقف فجأة دونما التقاط الانفاس .

هذا ما قالته لي المروحة الدوارة حين كنت احلق على ارتفاع مائتي متر فوق الركام الدخاني لميلانو .»

الدعوة هي الى شعر حدس جديد : كراهية المكتبات والمتاحف ، انكار العقل ، واعادة تأكيد الحدس المقدس الذي هو موهبة الرسوس اللاتينية . ان شعرهم يعتمد التناظر اكثر من المنطق ، وعلى القواعد اللاتينية ان تنصرف ، وعلى الاسماء ان توضع حال قدومها . والافعال ينبغي ان تستخدم فقط في المصادر والنعوت والظروف والتنقيط ينبغي ان يلغى (رغم السماح بالاشارات الرياضية والموسيقية) وان يستعاض عن السايكولوجية البشرية بالاستغراق الغنائي بالمادة . انهم سيخترعون خيالا لاسلكياً ، انهم سيعطون فقط مصطلحات ثانية للتشبيهات التمثيلية غير المحسوسة رغم وقوعها في بعض الاحيان . والنتيجة تكون «تحليل تشبيهي للعالم يتم احتضانه لاول مرة ويعبر عنه بكلمات اساسية .» هذا هو «ما بعد الشعر الحر» ـ اخترع المصطلح غوستاف كان وقد اعجب به مارينيتي كثيراً ـ «نحن نمتلك آخر الكلمات الحرة .» وفي كتابه «اجابات عن الاعتراضات» على بيانه (11 آب 1912) يصف مارينيتي الفعل الحدسي للابداع كما لو كان كتابه آلية :

«اليد التي تكتب تبدو انها تفصل نفسها عن الجسد وتبتعد بشكل مستقل عن الدماغ .»

هذا القول يقرأ كما نقرأ «الفن السوريالي السحري» المبكر لبرتيون .

ان بيان مارينيتي Zang Tumb Tumb (الذي يحمل تاريخ تشرين الثاني 1912) مكتوب بكلمات حرة Free Words . والمقالة المنشورة عام 1914 ، التي جاء في توطئتها بيان آخر كتب في السنة السابقة بعنوان «دمار القواعد النحوية ـ الخيال اللاسلكي ـ الكلمات الحرة» ، اصرت على ان الاسلوب الجديد يستخدم في الشعر الغنائي فقط وليس الفلسفة او العلوم او السياسة او الصحافة او التجارة او في بيانات مارينيتي . ان اساس الاشكال الفنية المستقبلية الجديدة ـ الديناميكية التصويرية ، الموسيقى الصاخبة ، الكلمات الحرة ، تكمن في الحاسية الجديدة التي اشترطتها السرعة الجديدة للمواصلات .

لقد آمن ـ كما عبر هو عن ذلك ـ ان الصحيفة اليومية الكبيرة هي تركيب ليوم كامل في العالم ، وان لكل فرد وعياً متعدداً وتلقائياً . فهو بحاجة لان يرى كل شيء للوهلة الاولى ،ان يمتلك اي شيء يمكن تفسيره في زوجين من الكلمات . ان المراسل الحربي (قبل عصر التلفزيون الذي يفترض ان يمتع مارينيتي) بحاجة الى تفجير ميكانيكية قواعد النحو اللاتينية لاجل ان يوصل انطباعاته بكلمات اساسية ـ التي هي بشكل واسع انطباعات حسية ـ وان يوصل «ذبذبات الانا» . وشأن اللاسلكي ، سيربط الاشياء البعيدة من خلال الشعر . ان الثورة الطباعية ستساعد على التعبير عن افكار مختلفة بشكل

تلقائي . فعشرون مجموعة من الحروف الطباعية المختلفة وثلاثة او اربعة الوان مختلفة يمكن استخدامها في الصفحة . لو لزم الامر ، للتعبير عن افكار ذات اهمية مختلفة وعن انطباعات ذات حواس مختلفة . ان الحياة الجزيئية ، على سبيل المثال ، سيتم التعبير عنها بحروف مائلة .

هذا هو اسلوب Zang Tumb Tumb ان تأثير الطباعة الجديدة مباشر . وبخاصة حين نوازنها مع ما يسميه مارينيتي بـ «الحضار الاسطوري» للاسلوب التلزييفي للفن الحديث الذي انشأه . ان الكلمات ، بانواع من الحروف الطباعية ، تمتد على الصفحات ، وتتشرب باشارات رياضية ، وترتب بتصميمات غرافيكية كما في الصورة «المعلقة» الواضحة . والتهجئة تحمل ايضاً شاهداً على التحرر المرفق في مستهل البيان وتحقق الى حد ما تزاوجاً مع الالفاظ الصوتية التي كان أملها مارينتي . ان sss iii sssss ssii ssiissii iii ssss كما في الصفحة الاولى ، تصف رحلة قطار الى صقلية اثناء ما كان يصحح مسودات الكتاب ، وتعبر عن الامال الايجابية التي كان يأملها للحركة المستقبلية كما انها تعبر عن صفير القطار . ان «فصول» الكتاب صور قلمية انطباعية تحمل عناوين مثل «تحـرك» ، «غارة» ، «قطار مليء بالجنود» «المرضى» والفصل الاخير تعبير غرافيكي وبرقي للروائح والاصوات ، الامال والاحلام ، الكرب والظروف الطبية لالف وخمسمائة جندي اخذوا في قطار مقفل تحت النيران من مدينة كاركاش وحتى استانبول . ومن الناجح جدا لو استطاع المرء ان يتوقف عند حاجز الوضوح . ان مارينيتي يعطي في الكلمات الاخيرة من مقالة «تدمير قواعد النحو» مفتاحاً لكيفية حدوث الوضوح حين يتكلم عن الحاجة الى «متحمسين خاصين» لشعره . فقد قرأ اجزاء مختلفة من بيان Zang Tumb Tumb في عدد من المدن الاوربية خلال عامي 1913 ، 1914 وبضمنها لندن في الفترة الواقعة بين 16 ـ 20 كانون الاول 1913 ، ومرة ثانية في متحف دوريه في 28 نيسان 1914 . ويصف الشاعر وندهام لويس هذه المناسبات التي كان حاضراً فيها بقوله : «ان موّسس الفاشية (كذا) كان في مدينة اوريانبول حين كان هناك حصار . لقد اراد ان يحاكي صخب المدافع القديمة ـ كان على القائد الشعري ان يعبأ في فوهة ما كان يسميه بـ «الغضب البلقاني La rage Bulkanique » . لذا ، فان السيد نيفنسون اخفى نفسه في مكان ما في القاعة وباشارة من مارينيتي ضربت على طبل ضخم . لكن المسألة هي مسألة ذهول عما يستطيع مارينيتي ان يفعله بصوته الاعزل . لقد قام بالتأكيد بقدر غير عادي من الضوضاء . ان يوماً من الهجوم على الجبهة الغربية بكل دويها «الثقيل» المسموع وراء الافق لا يعادل الضوضاء التي احدثها .» ظاهرياً ، ليس هناك تسجيلات لاي من هذه الفعاليات ، ولكن بالتأكيد ان طريقة مارينيتي في اطلاق الصيحات الى جانب حضور شخصية كانت ذات اهمية فائقة . وهذا بدوره يبين كيف كان مارينيتي قريباً جداً الى المسرح ـ وبالاخص مسرح المنوعات ـ الذي اعجب به كثيراً .

ان «البيان» الادبي التكنيكي للايام الاولى قد عاصر نشر بيانه Zang Tumb Tumb وقد استعمل مقاطع من هذا الكتاب كأمثلة . (ان البيانات الادبية المتأخرة مثل مقدمة انطولوجيا» «الشعراء المستقبليين» الجدد ـ روما 1925 ـ والمقالة المكتوبة تحت عنوان «تكتيك الشعر الجديد» ـ 1937 ـ لم تفعل سوى ايجاز تاريخ الحركة واعادة تعاريف الكلمات الجديدة) . وبالعنوان الملغز «الروعة الهندسية والميكانيكية والحاسبة العددية» ظهر اول مرة في مجلة «لاسيربا» في آذار ونيسان 1914 . وقد وضع فيه تكتيك الكلمات الحرة بشكل اقرب الى جماليات الآلة . اولا انها ارتبطت بالتحكم بمدرعة اثناء الحرب ، وبالتالي التحكم في نوافذ محطة هيدرو ـ كهربائية بما فيها من كمال منهل للآلية الدقيقة التي تمثل سلسلة الجبال . ان وصف السايكولوجية الانسانية الذي نلحظه في «البيان التكنيكي» لعام 1912ص «ان دفء قطعة الحديد او الخشب الآن اكثر اثارة لنا من ابتسامات المرأة او دموعها») والذي اشار اليه لورانس في رسالة الى غارنيت ، ليس دون تعاطف محوّر ، ووصف اصبح اكثر وضوحاً وفي الجبهة 1911 لاحظ مارينيتي «كيف ان فوهة المدفع اللامعة والعدوانية الملفوفة بالشمس ، واطلاق النار السريع ، جعل مشهد الجسد الانساني والمحتضر تافهاً» . وبهذه الطريقة «تم الغاء نسب القصة الرومانتيكية القديمة والعاطفية والمسيحية .»

والثيمة الاخـرى المأخـوذة من البيانات الاولى كانت استخدام الفعل في المصدر بدلاً من استخدامه في اشكال مرتبطة باشخاص او ازمنة فعلية . وهذا اضفى «الفعل» على الشعر الغنائي الجديد ، مستخدماً الفعل اللغوي Verb كعجلة قطار او مروحة طائرة ، مقلصاً بهذا التمثيلات الانسانية . وكما الحال في عدد من اتجاهاته اللغوية ، يعي المرء ان اللغة التي يتعامل معها مارينيتي لا تمنح نفسها لهذا النوع من التجربة . ان الانكليزي والامريكي قد يثبت تطويع اداته لاغراضه اكثر مما يثبته الايطالي . ان الحاسية العددية «الجديدة مستمدة من حب الدقة الذي يفضل ان يصف صوت الجرس بلغة المسافة التي يسمع فوقها «الجرس يدق مسافة 20 كيلومتراً مربعاً» اكثر من تلك النعوت «غير الدقيقة والمؤثرة» وبالمثل ، فان معادلة + - + - + + × تصف السيارة وهي تغير سرعتها وتحركها .

(2)

من الطبيعي ان نركز على «البيانات» بسبب انها تعطي ماهية الحركة المستقبلية كما رآها مؤسسها من ناحية ، وبسبب انها كانت الشكل الادبي الجيد للحركة .وقد امتلك مارينيتي نزوعاً لوضع افكاره بهذا الشكل على نحو جذاب وقسري .

يتبع ابولينير خطى مارينيتي في مقالته «الموروث ـ الضد ـ المستقبلية» الصادر في 22 حزيران 1913 مثلما فعل وندهام لويس في «بيانيه» الدوامين Vorticist والمنشورين في العدد الاول من مجلة «النسف Blast » . وأحد الفروق البارزة بين الاثنين هو ان مارينيتي قد جاء الاول في قائمة ابولينير عن «الزهور Roses » في حين ان كلمات جارحة اصابته من لويس رغم انه لم يكن فعلاً في قائمة عملية النسف blasting .

في تأريخ الحركة المبكر ، بما كان انتصار مارينيتي الكبير هو تحوله الى المستقبلية من مدرسة كتاب فلورنسا المنتعشة ، وهم كتاب ارتبطت اسماؤهم بالمطبوع الدوري «لاسيرتا» . وربما كان من اهم هذه الشخصيات بالبيني الذي كان نقده القاسي يعكس عدوانية الحركة . لقد كتب عددا من المقالات عن المستقبلية عام 1913 ، وتحدث لصالحها خلال سنواتها البطولية ، وفيما بعد انفصل عنها . عام 1913 دافع مارينيتي بشدة عن بالازثي لكونه مستقبلياً ولانه رمى «القنابل الفكرية» على المدرسة الرومانتيكية ، وعلى صوفية الحب والموت ، وعلى عبادة المرأة . لقد اطرى مارينيتي بشكل خاص على قصيدة بالازثي «النبع المريض» بما تحمله من كلمات يوحي لفظها بمعناها : (CLof - clop - cloch) Onomatopoica . هذه القصيدة التي «بصقت على معبد الفن» . وثالث هذه المجموعة ، ارديففو سوفيسي ، هو الوحيد الذي يحمل اسم رسام الى جانب كونه اديباً . فقد كتب ايضاً «علم الجمال المستقبلي» بين عامي 1915 و 1917 . وكان اسهامه الرئيس في الجانب الادبي من الحركة ، اضافة الى «علم الجمال المستقبلي» ، هو كتابه . «Bifsszft + 18 Simultaneita chimismi Lirci» 1915 الذي جرب اسلوب الكلمة الحرة .. وقد اضفى هؤلاء الثلاثة من ابناء فلورنسا منزلة على الحركة . وبحلول عام 1915 زعم الفلورنسيون انهم المستقبليون الحقيقيون ـ وما عداهم مارينيتيون (نسبة الى مارينيتي) ـ وفي رأينا انهم اقل تجربة وبخاصة في الكتابات النثرية والروايات التي عرفوا بها غالباً ، في حين بقي اسم مارينيتي مرتبطاً بالمستقبلية وبأيامها الاولى ولم يتخل عنها ابداً .

بعد الانفصال عن كتابة مجلة «لاسيرتا» لم يخسر المستقبليون قضيتهم في فلورنسا . فقد تبنتها مجموعة اخرى من الكتاب بضمنهم كارلي ، سيتيميلي ، كورا وجنيا . والثلاثة الاخيرون يمتلكون اهتماماً خاصاً بالمسرح والسينما ، ومن الملاحظ ان منذ عام 1915 وصاعداً كان على القرارات المستقبلية الجديدة ان تهتم بشكل رئيسي بالحقبة الجديدة . في العام 1915 اصدر مارينيتي وكورا وسيتيميلي مجموعة تحتوي على «ست وثلاثون» تركيباً مسرحياً تحت عنوان «المسرح التركيبي المستقبلي» . في بيان بالاسم نفسه فسروا الكيفية التي ينظرون بها في ذلك الوقت الى المسرح اكثر من الكلمة المكتوبة لكي يصلوا الى الجمهور العام . لقد ارادوا مسرحاً يكون «تركيبيا» بخلاف المسرح «الماضوي» الذي يترك الجمهور «كمجموعة كسالى يرتشفون مرارتهم واساهم ويرقبون الموت البطيء للحصان الساقط في الحفرة» . والعفوية اخذت تعني ان عدة افعال تقع في وقت واحد ولا شيء يكون بحاجة الى ان يروى حين يقع

جيعا عن انظار جمهــور المسرح . والتكنيكات القــديمة ، كأن الذروة في الفصل الخـامس . تلغـى . لذا ، فان الجـدل المنطقي يفـر العلة والمعلول طالما انها لا يمثلان تماماً في الحياة الحقيقية . والفعـل يفيض من المسرح الى قاعة العـرض . واخـيراً ينمو جمهور جديد واع مسرحياً يعتاد الصلة المتواصلة مع المستقبليين الذي يحتوون «وضوحهم الديناميكي» .

في بداية عام 1914 اسس سـيتيميلي وكورا «ايطاليا المستقبلية» التي تعبر عما يسمى بالمدرسة المستقبلية الفلورنسية الثانية . وفيها نشر مارينيتي بيانه حول «دين السرعة الجـديد» . وفي نهاية 1916 اعلن عن التجارب المستقبلية في السينما . ان الاخوين كورا وجينا (كان اسماهما الحقيقيان جيانتي ـ كوراديني ، لكن بالا اقنعهما ان يتسميا بأسمين مختلفين اكثر مستقبلية) جـرباً الافلام القصـيرة بين عامي 1910 و 1912 . واقترح مارينيتي فيلماً مستقبلياً ، وبالاشـتراك مع المجموعة صـنع فيلم «الحياة المستقبلية» في صيف عام 1916 في فلورنسـا . وقد اشـترك في هذا الفيلم بالاوسـتيميلي وكورا ومارينيتي وآخـرون . كان جينا مسؤولا عن الانتاج والتصـوير . والفيلم عبارة عن احـداث متسلسلة يتعامل بعضها مع المشكلات الاجتماعية والسـايكولوجية من وجهة نظر المستقبلية . تبين المشكلة الاولى بعض المستقبليين الشباب الديناميكيين بقيادة مارينيتي وهم يهاجمون رجلاً مسـناً في مطعم في بيازال مايكل انجلو لانه يحتسي حسـاءه بطريقـة قديمة وقد اسـتعانوا ايضـاً بعنوان بيان مارينيتي «رقص الروعة الهندسية» الى جانب اشعة الضياء القوية والمسلطة على فتيات يرتدين رقائق تصـدير بحيث ان «ومضـات الضـياء قد تقـاطعت ودمرت وزن اجسادهن» . وينتهي الفيلم بتسـاؤل : «لماذا لم يمت فرانز جوزيف ؟» وهو تساؤل حـذفه الرقيب . أثار الفيلم قدراً كبيراً من العـاطفة ، ورشـقت موضـوعاته كل عرض على الشاشة . وهذا الفيلم قد فقد الآن .

وحصيلة هذه التجـربة هي ان «بيان السينما المستقبلية» قد كتبه ووقعه كل من مارينيتي ، كورا ، سـيتيميلي وقد رأوا ان على السينما ، كونهـا شكلاً فنياً جـديداً ، ان تحقـق الحـاجة الى التعبير المتعدد . وقد اسـهم مارينيتي بفكرة ان «الكون سـيكون ثروتنا اللغوية» وهذا ما ردد صدى آرائه في القياس التشـبيهي .

وقدم بالا التواقت (وقوع حادثين في وقت واحـد) بحيلة سـينمائية تتمثل بلقطات لاماكن وازمنة مختلفة في ان واحـد . وقد احتوى الفيلم على ارائ جينا وكورا بشان «الموسـيق الملونة» و «سمفـونية الايماءات ، الافعـال ، الالوان والخـطوط» التي تأثرت بما تم ادراكه من فيلم «فنطازيا» لوالت دزني . انه «بيان» أقل تماسكاً ربما بسبب ان الكثير من الناس قد اسـهموا فيه ، وربما بسـبب الحـاجة الى مارينيتي (كان عليه ان يقضي زمناً في الجبهـة في تلك السـنة) وبسـبب انه اكثر اهتماماً بالمسرح منه الى السـينما . وبالتأكيد عاد مارينيتي الى الرقص والمسرح في اعماله الاخيرة ، رغم ان هذه الاعمال شأن بياناته الادبية الاخـيرة ، اضـافت قليلاً من الجـدة . وبالفعـل ، باندلاع الحـرب ، تم التعبير عن بواعث الايام البطولية للمستقبلية . وفي نهـاية الحـرب اصـاب المستقبلية الفلورنسية الثانية الانهاك . اما بعـد الحـرب فقـد قام مارينيتي بالشيء القليل ، واخـذ يكرر نفسـه ويبررها. واتخـذت التغييرات الاخيرة للمستقبلية شكلاً سياسياً فقـد كان عليهـا ان تعكس المشـاعر التي عاد بهـا من الجبهـة (ليس العـديد من المستقبليين فقـط بل الكثير من الايطاليين) وبهـذا تغـيرت مكانة الحركة الاجتماعية .

(3)

كان للمستقبلية جانب سياسي دائماً . ففي مطلع عام 1909 نشر «بيان» سياسي قصـير مرفق بمقـطع يهـاجم الاكليركية (الكهنوتية) في الانتخابات .

وفي عام 1911 ظهر «البيان»الثاني لصالح الحـرب الليبية . وفي عام 1913 طـرح «البرنامج السـياسي لمسـتقبلية» الاكثر تطوراً . وعبارته الاولى مأخـوذة من «بيان» 1911 : «ان كلمة ايطالي ينبغي ان تسود كلمة الحرية .» ان القـاعدة الايديولوجية كانت ضـد الكهنوتية والاشـتراكية . والمقـترحات البناءة Constructive كانت لدعم التحـديث في الصـناعة والزراعة ، وتحـري المقـاطعات ، والسـياسة الأجنبية العـدوانية . هذه البيانات الثلاثة ، الى جـانب الكتابات العـدوانية من الناحية السياسية ، نشرت سوية في «الحرب هي الشـقاء الوحيد للعالم» (1915) وهي السـنة التي دخلت فيهـا ايطاليا الحـرب العـالمية الاولى .

نشر مارينيتي «بيان الحزب السياسي المستقبلي» في مجلة «ايطاليا المستقبلية» في شباط 1918 واعاد نشرهُ في ايلول من تلك السنة في مجلة «روما المستقبلية» وهي مجلة جديدة أسسها كارلي وسيتيملي في روما كونها «مجلة الحزب السياسي المستقبلي» ان معاداة الكهنوتية ، وهي ما تزال احدى النقاط الرئيسة ، انعكست في برنامج تربية الدولة والطلاق السهل فالتغييرات البرلمانية تعني اعضاء شباباً من النواب والغاء عضوية الشيوخ لصالح حكومة الخبراء التقنيين العشرين المنتخبين بالتصويت العام . وبقية المواد كانت مقدمة لاعادة التمثيل وفق النسب وهي تتعلق بتأميم الارض والطرق المائية والمناجم ، تحديث الصناعة ، ثماني ساعات عمل في اليوم ، الاجر المتكافىء ، الدعم القومي ، التقاعد ، المساعدات القانونية ، تقاعد المحاربين القدماء والغاء البيروقراطية . ان من احد اهتمامات مارينيتي الرئيسة هنا وفي «ديمقراطية المستقبليين ـ الديناميكية السياسية» الصادر في عام 1919 ، كان التمييز بين الحركة الفنية الطليعية والحزب السياسي الجديد . وقد ذهب الى مدى ابعد حين اشار الى الفرق بين المستقبلية الفنية ، التي اثارت خصومة الناس العاديين ، والحزب المستقبلي الذي قد ينتمي اليه اي شخص يريد ان تكون ايطاليا متقدمة ومحبوبة . في ذلك الوقت خلق المستقبليون صلات مع «جمعية ارديتي» ـ المحاربين القدماء ـ وكان كارلي مؤسس مجموعة روما ، في حين ان مجموعة ميلانو قد أسسها فيشي الذي كان يتواجد في منزل مارينيتي . وفي آذار 1919 ، ساهم مارينيتي ومنيشي وبقية المستقبليين في تأسيس Fasci di Combattimento ، فرق الكفاح التي كان عليها ان تؤسس الحزب الفاشي الاول ، وفي نيسان شكل المستقبليون وجماعة ارديتي قوى فاشية هاجمت مكاتب الصحيفة الاشتراكية «آفانتي» في ميلانو . وبعد انهزامهم في الانتخابات امام الاشتراكيين ، قضى مارينيتي واحداً وعشرين يوماً في السجن في شهر ايلول مع موسوليني وفيشي وبقية جمعية ارديتي بتهمة تشكيلهم خطرا على أمن الدولة وتنظيمهم فرقاً مسلحة . خلال تلك الفترة كتب مارينيتي «وراء الشيوعية» وهو ادانة مستقبلية للشيوعية كبيروقراطية وماضويه . لقد بحث وراء الشيوعيه عن مستقبل تنجب فيه التربية الجديدة قوماً من الابطال والعباقرة في ايطاليا . والفن ، في هذه العملية ، يكون وسيلة وغاية . وأخيراً «نحن لا نملك فردوساً ارضياً ، بل جحيماً اقتصادياً تفرجهُ وتريحه احتفالات فنية لا تحصى» . هنا ، بامكان المرء ان يرى كيف ان المستقبليين لا يحسبون على عداد السياسيين .

كان ذلك بسبب السياسة العملية ، والضرورة في التوفيق بين قضايا الملكية والكنيسة مما جعل مارينيتي وكارلي ينسحبان من الحزب الفاشي في مايس 1920 . على أية حال ، اخذ مارينيتي بمرور الزمن يكرر احاديثه عن تلك الازمنة في كتابة «المستقبلية والفاشية» (1924) وكان معنياً في طرح المستقبلية كرائدة للفاشية وشريكة لها . وقد وقع المقطع الاخير في «بيان حول الامبراطورية الايطالية» مارينيتي وكارلي وسيتيميلي عام 1923 ووجهوه الى «موسوليني ، زعيم ايطاليا الجديدة» . أكد مارينيتي على العدوانية ، والوطنية المستقبلية ، رغم انه ما يزال يصر على رؤية الامبراطورة الجديدة معادية للكهنوتية . لكن المقطع الاستهلالي لـ «حقوق الفنانين كما يفترضها المستقبليون الايطاليون» يبين بشكل واضح ان المستقبلية كفت عن كونها حركة سياسية . وقد تحولت في هذه الفترة الى ميادين الفن تاركة حكومة البلاد في الايدي القديرة لـ «رئيس المجلس ذي المزاج المستقبلي» .

لم يكن التحالف مع الفاشية منذ ذلك الحين عائقاً كبيراً في تقييم المستقبلية . فالاخيرة ساهمت بالتأكيد في الخطابية العدوانية للفاشية بحيث اتاحت لموسوليني ان يتحدث باعتزاز عن «بخس بطن البرجوازية الايطالية» وعن البرنامج الايطالي في تخشين الايطاليين . اقيم «السبت الفاشي» في الملاعب . واراد موسوليني من الشباب الفاشي ان يكونوا صلبين «لجعل ايطاليا ابرد واكثر جليدية» . ويمكن تتبع الافكار التي الحقت ضرراً بالقضية القومية في مصادرها المستقبلية . فعلى سبيل المثال «ان ايطاليا لاتملك حاملة طائرات ضخمة تمتد الى البحر الابيض المتوسط .» وفي مطلع 1911 قال مارينيتي في «بيانه السياسي الثاني» ان «ايطاليا قد أمدتنا بهيئة وقوة مدرعة مع اسطول من زوارق الطوربيد الرابض في الجزر» . ومرة اخرى ، اثناء الحرب وحين كان الانهيار الاقتصادي واضحاً اعتقد موسوليني ان باستطاعته ان يتحاشى المأزق ببيع كنوز الفن الايطالي ،

وهو عرض ينسجم مع حلم المستقبلية المبكر بشأن تحطيم المتاحف والمعارض الفنية وينسجم ايضاً مع الفكرة المتأخرة بشأن رأسملة الآثار الفنية .

ان المستقبلية ، بالطبع ، بحثت عن الخصومة مع جمهورها . وكان مارينيتي يدعي بـ «كافايين اوربا» بسبب قابليته على الاغاظة والازعاج . لقد خاصم باوند الذي قال في رسالة الى جويس في 6 ايلول 1915 بان المستقبلية كانت قد «اقرنت السينما بالرسوم وبالاسهال في الكتابة» رغم ان ناقداً ايطالياً فيما بعد استشهد بقول لباوند جاء فيه : «ان الحركة التي بدأتها مع جويس واليوت والآخرين في لندن لا توجد دون المستقبلية» .

لقد اشار النقاد الى ان الكثير من افكار المستقبلية كانت منتشرة خلال السنوات الاولى من هذا القرن ، وورد في كتابات بافولوني عام 1924 ان هناك نوعاً عن المستقبلية دون مارينيتي . لكن تركيب هذه الافكار وشيوعها العدواني بالاسلوب المستقبلي مهم . فقد تبنتها الحركات الاخرى وكافحت من أجلها وبخاصة الدادائيون . وقد قيل ، بالاشارة الى دوس باسوس : ربما اهم اكتشاف للمستقبلية كان ادراك ان : «التجزيئي ، الموازنة ، التفاعل بين المواد المتنافرة على نحو ظاهري يؤسس تعبيراً مباشراً عن سرعة الحياة الحديثة وتشعبها» . وبالتأكيد ان تكنيك عناوين الصحيفة اليومية و «عين الكاميرا» في رواية «امريكا» لدوس باسوس يستعيد ملاحظات مارينيتي بشأن الصحيفة اليومية كونها تركيباً ليوم كامل في حياة العالم . وربما هو الزمن الذي يعيد تقييم التجارب الادبية والمسرحية للمستقبلية . ولا يسمح لأعمال الرسامين والنحاتين بالقاء ظلها عليها .

قائمة بالبيانات الرئيسية للحركة المستقبلية حسب تسلسلها الزمني

1909 البيان المستقبلي ، مارينيتي لنقتل ضوء القمر ، مارينيتي
البيان السياسي الاول ، مارينيتي .

1910 بيان الرسامين المستقبليين ، بوشيوني ، كارا ، روسولو ، بالا وسيفريني .
ضد فينيسيا الماضوية ، مارينيتي كارا وروسولو .

1911 البيان السياسي الثاني مارينيتي .

1912 البيان التكنيكي للادب المستقبلي ، مارينيتي .
مقدمة لنموذج المعارض الفنية في باريس ، لندن ، بروسلز ، ميونيخ ، هامبورغ ، فيينا الخ .
توقيع : بوشيوني، كارا ، روسولو ، بالا وسيفريني ...

1913 تدمير القواعد النحوية ، الخيال اللاسلكي الكلمات الحرة ، مارينيتي .
البيان المستقبلي ضد موغارت ، مارينيتي ، ماك ، ديلمارل .
المسرح المتنوع ، مارينيتي .
البرنامج السياسي المستقبلي ، مارينيتي ، بوشيوني ، كارا وروسلو .
التقاليد ـ الضد المستقبلية ، ابولينير
رسم الاصوات والروائح ، كارا
اول عدد من مجلة «لاسيربا» ، تحرير بابيني وسوفيسي .

1914 الهندسة ، والروعة الميكانيكية والحساسية المتعددة ، مارينيتي .
الاوزان والمقاييس واثمان العبقرية الفنية ، كوراديني وسيتيميلي .
فن العمارة المستقبلي ، سانت ايليا ، بابيني .
الفن والنحت المستقبليان ، بوشيوني
التكعيبية والمستقبلية ، سوفيسي
الفن الانكليزي الحيوي ، مارينيتي ، سيتميلي ، كورا .
رسم الحرب ، كارا ،
الفخار الايطالي ، مارينتي ، بوشيوني ، روسولو ، سانت ايليا ، سيروني وباباتي .

1916 السينما المستقبلية ، مارينيتي ، كورا ، سيتميلي ، جينا ، بالاوشيتي .
دين السرعة الجديد ، مارينيتي .
العدد الاول من «ايطاليا المستقبلية» تحرير كورا وسيتميلي .

1917 بيان الرقص المستقبلي ، مارينيتي
بيان الحزب المستقبلي الايطالي ، مارينيتي .

نصد الاول من مجلة «روما المستقبلية» تحرير مارينيتي ، سيتميلي ، كارلي .

1919 الديمقراطية المستقبلية ، مارينيتي .

1920 وراء الشيوعية ، مارينيتي . .

البراعة ، مارينيتي

مسرح المفاجأة ، مارينيتي ..

1924 المستقبلية والفاشية ، مارينيتي

بعد المسرح التركيبي ومسرح المفاجأة ، نحن اخترعنا المسرح التجريدي السايكولوجي الضد من عناصر نقية ومسرح ملموس ، مارينيتي .

ثانياً - المستقبلية الروسية

بقلم : ج . م . هيد

G. M. Hyde

- 1 -

في قصيدته المعروفة التي كتبها عام 1915 وهي بعنوان «سحابة في سروال» اطلق فلاديمير مایاکوفسكي - وهو اكبر موهبة ابداعية في الحركة المستقبلية في الادب الروسي - اطلق على نفسه لقب «لسان حال زرادشت عصرنا» وهذا ليس اللقب الفخم الوحيد الذي اعطاه لنفسه (كان يرى نفسه ايضاً انه يسوع التجليات) لكنه اللقب الاكثر جدارة : الوضع التنبؤي العرّاف المنشق الذي دشن شكلياً - او بالاحرى اخترع - عصراً جديداً وتحدث بلحن جنائزي عن العالم القديم والنفس القديمة التي تلائمه تماماً . وقد شارك مایاکوفسكي نيتشه حدته ورغبته لقذف كل الخراب في قضية التجديد ، الى جانب الباعث العصابي لقهر وسيادة الجانب الغافل والحدسي لشخصيته بثمن باهظ - وازدراء مایاکوفسكي كان قد استبق للجيل الرمزي الذي سبقه ، ولأدب هذا الجيل في الالماع ALLUSION الذي استقر بشكل واع ، ذاتياً في المرحلة الاخيرة من المدنية التي كانت عبارة عن فترة انحطاطية

وبالفعل ان دين المستقبلية لنيتشه كان مهماً ، وكذلك بالنسبة الى حركات كرست لعاطفة التنشوية لزعزعة الماضي الانحطاطي ، وتأكيد الارادة الانسانية ضد الجبرية وقوة العادة ، وربما كان ذلك اكثر تطرفاً وعنفاً .

وليس مدهشاً ان العديد من النقاد المعاصرين لم ير في افعال مایاکوفسكي واصدقائه سوى اعلان - ذاتي مسرف جداً . ان البيان المعروف الذي وضعه مایاکوفسكي بمساعدة خليبنكوف ، غروشونيخ وديفيد برليوك عام 1912 ، الذي سمي بشكل ناجح «صفعة في وجه الذوق العام» يبدو انه ببساطة تعبير مكتوب لحديثي السن الفوضويين الذين كانوا مؤهلين لان يظهروا علنا كمجموعة قبل ثورة 1917 تقريباً . اعلن خليبنكوف عن نفسه بشكل واسع انه «رئيس العالم» ، وطاف لاريونوف وغونشاروفا ، وهما من اكثر الرسامين المستقبلين موهبة ، الشوارع مرتدين ملابس واقنعة تدعو للسخرية ، ومسرحت «الاحداث» في المقاهي والمطاعم ، وكانت شبيهة بولائم الفوضى عند دادا . ومایاکوفسكي نفسه برز في الفعاليات التي اقيمت في المناسبات العامة بشكل عدواني وخشن - ينظم الشعر ويطلق الفحش - مثل ظهوره المشهور في افتتاح معرض بيتروغراد للرسوم القنلدية عام 1917 ومع ذلك ، فان بوريس باسترناك الذي يمنعه تكوينه الشعري المختلف من اتهامه بالتغرض ، يصف لقاءه الاول معه عام 1914 بدقة تثير شخصية القوة الابداعية الكبيرة ، قوة تمتد وراء تكنيك المصادمة الغريب بأسلوب حساس بشكل غير اعتيادي ومنصف على نحو واضح :

«جلس على كرسي كما لو انه جالس على مقعد دراجة بخارية ، اتكأ الى امام واقتطع شريحة لحم وازدردها ، لعب الورق ، جال ببصره دون ان يحرك رأسه ، خطا بجلال مع غوزنتسكي ، ترنم بأنفه ، كما لو ان الاثنين في طقس ديني ، بعض المقاطع الشعرية التأملية بشكل عميق ، مقاطع كتبها ، هو او الآخرون ، قطب جبينه ، هب ، اندفع الى الامام ، وقرأ امام العامة ، وفي خلفية كل ذلك ، كما في اثر اندفاع المتزلج الى امام ، يلوح دائماً يوم خاص به يسبق كل ايامه الماضية ، اليوم الذي قام فيه ببداية التحليق الذي اعطاه نظرة كونه غير

قادر على الاحتمال ومنفلت بشكل كبير . وطريقته في حل نفسه توحي بشيء اشبه بقرار تم تنفيذه وتكون نتائجه لا محيد عنها ، وهذا القرار كان عبقريته بالذات ، ومجابهته لها قد بعثت عنده الاستغراب في زمن ما اذ اصبح ذلك الحين موضوعه المقرر طيلة الوقت ، وكرس كل وجوده لتجسيده دون اسف او تحفظ .»

ان صورة الدراجة البخارية صورة معاكسة ، تثير حب المستقبليين لحركة السرعة ، الاندفاع الى البعد ، الذي يوازي زمنياً الاندفاع الى المستقبل كما في مقالة مارينيتي «دين السرعة الجديد» التي كتبها عن قصيدته المبكرة «سيارة الركض» عام 1905 . وسرعة ماياكوفسكي وحركاته الصعبة المراس تمثل الايقاعات العصبية للحياة المتحضرة وتعود الاثارة العفوية ، ولكن غير المترابطة ، التي ادخلها المستقبليون الروس ، شأن اسلافهم الايطاليين ، في نظرياتهم الجمالية ، على اساس ان فنهم ينبغي ان يكون متقطعاً مثل الحياة الحديثة وينبغي ان يطلق عقال الطاقات المشابهة بطاقات الماكنة والمدنية التي دفعت الانسان نحو غزو الزمن والمكان . وكما كتب ماياكوفسكي في مقالته «كيف تصنع القصائد ؟» (عام 1926) :

«لأجل ان تكتب عن حنوّ الحب استقل الباص رقم 7 من ساحة لوبيانسكي وحتى ساحة كوغس . فالارتجاجات المروعة تمدك اكثر من اي شيء آخر ، بفتنة الحياة المتغيرة .»

لقد مسرحت الانفعالات الانسانية الكبيرة بالعلاقة الى ديناميكية المدينة وتم تحريرها مما اطلق عليه ماياكوفسكي «ارتعاشات خفقان قلب» الشعر الانحطاطي والرمزي . ان التكتيك يشبه تكتيك الرسم المستقبلي كما في قصيدة امبرتوبوشيوني «ضوضاء الشارع ينفذ الى البيت» (1911) او قصيدة كارلو كارا «ارتجاجات السيارة» (1911) حيث الانقطاعات العنيفة تنقض على الحساسية وتمسخها : لو لم يوجد رديف دقيق في الرسم الروسي ، فان قصيدة ناتاليا غونشاروفا «راكب الدراجة» (1913) او «مشحذة السكين» (1912) لمالفيتش متشابهان . هذا المقطع المجتزأ عن ماياكوفسكي يكشف ايضاً ان النوع الغريب من المادية هو الذي ادى به الى ان يذعن الى الزعماء البولشفيك الذين التزم بهم كونهم ثوروا الوعي . ان الهيآت المكننة ليست مفهوماً فقط (كما عند الانطباعيين) بل هي وعي ايضا رغم ان المستقبلية الروسية بخلاف الايطالية ، لم تسع كثيراً الى مكننة الانسان كما لو انها تحتفل بالانسان كونه انتصاراً على الطبيعة . وبالنسبة الى الذهن الروسي ، فأن المكائن ـ وهي بدائية قياساً الى مكائن الغرب ـ تمتلك دوراً ثانوياً في المجتمع ، وهو دور انعكس في الفن . وهذا ما يميزها عن سيارات السباق العصرية التي مدحها مارينيتي ، الى جانب انها تميز المستقبلية الروسية عن الايطالية من الناحية السياسية .

ان البلشفية ، كما اشارت المستقبلية بحماسة ، كانت مثل حركتهم ، تسعى الى الامساك بالمستقبل وربط ذيله بعربة الحاضر المتلكئة التي يجرها الثور . وصورة باسترناك الاخاذة عن المتزلج تستحضر الانسان الذي غلبه نفاد صبره بسبب تخلف روسيا واللاعلاقات المخدرة للتقليد الادبي المستنزف : فهي توحي بخطر معين ايضاً . ان ليون تروتسكي في كتابه «الادب والثورة» (1924) كتب بشكل لا لبس فيه حول واقع ان «العدمية البوهيمية توجد في رفض المستقبلية المبالغ فيه للماضي، ولكنها ليست ثورة بروليتارية» ودون افكار ، صاغت الثورة عمل المستقبليين ، وكذلك (من خلال الفن الدعائي للانواع المتعددة التي تحمل غالبا خصيصة فنية عالية ،) لعبت المستقبلية دوراً في صياغة الثورة . لقد اشترك ماياكوفسكي في التحريض الثوري قبل 1917 بوقت طويل ، حتى حين كان طالباً . وقصيدته الساذجة «Schwarmerei» عند محطات الطاقة (لقد اطلق على نفسه في قصيدة «سحابة في سروال» مداح الماكنة وانكلترا) قد غذت باعثه الثوري لازالة التخلف الاقتصادي الذي نتج عن ، وبدعم من ، النظام الاوتوقراطي الروسي . وفي سيرته الذاتية البارعة التي خطط لها عام 1928 وهي بعنوان «انا نفسي» ذكر ان مشهد الطفولة لاعمال الامير ناغاشيدز الملفتة للنظر التي تشتعل ليلاً ، اقنعته بان يرفض الطبيعة لمصلحة الطاقة الكهربائية . فالطبيعة ليست «كافية حتى الوقت الحاضر» . وتكنيكاته الاولى للاعلان ـ الذاتي ، التي تطورت في الايام الذهبية للاحداث المستقبلية الاولى ، فسحت المجال لاسلوب المنصة الذي ابتكره بحذر لاجل ان يوصل حقائق الاشتراكية والشعر الى جموع الناس دون تسطيحات مبتذلة ،

وبحــه هت بارز اذ اعطى المشكلات حضــوراً تركيبياً ، ان سـوب قصيدته ولغته الشعرية قد اقتربا بشكل ابداعي نحـو كلام الشـارع (الحضري بخاصة) واشكال الاغنية الشـعرية Ballad في محاولة بطولية لقلب قول ملارميه المأثور عن طـريق تطويع لهجة الاديب اكثر من تنقية لهجة القبيلة .

في مقـالته «كيف تصنع القصـائد ؟» يجـد ماياكوفسكي المشكلة على هذا النحو :

«الثورة .... رمت في الشـوارع كلام الجماهير غير المصقول ، لهجة الضـواحي تدفقــت الى شـوارع المدينة ، اللغــات الثانوية الواهنة للانتليجينسـيا مع المفــردات المختنة مثل «المثال» ، «مبادىء العدالة» ، السـياء المبهمة للمسـيح والمسيح ـ الضد» كل هذه التعـابير ، التي تلفـظ همسا في المطاعم قد ديست تحت الاقدام . هناك عنصر لغوي جديد . كيف يجعله المرء شعرياً ؟ ... كيف نقصر اللغة المحكية على الشعر ، ونتجـزىء الشعر من اللغة المحكية ؟»

في هذا الوقت كان ماياكوفسكي قد ابتعـد عن ايام المستقبلية الاولى ، وهذه الملاحظات تبين درجـة الالتزام بالدولة الاشـتراكية التي عجـز عنهـا بقية المسـتقبليين . وعمله يقيس المستقبلية منذ اصـولها وحـتى تطورها ، بنزعة بنائية عقـلانية ومجردة ، كل مشاريعها المتميزة في فن العمارة وتصـميم المسرح . لكن الكثيرين ممن التصـقوا بما يسـمى بالمسـتقبلية ـ التكعيبية كانوا متخبطين في تبني فنهم للوحات الرسـم الاشـتراكية . وكما قال تروتسكي على نحو صائب، كانت المستقبلية اسـاساً سـابقة للثورة ، والتزام ماياكوفسكي المتعمد والصارم كان ابعـد من ان يكون متسـيداً في الحـركة . فانفصـالها النهـائي ترك الكثير من الامكانات السياسية مفتوحـة . وبالفعـل انجـذبت المسـتقبلية الايطالية نحو الفاشية .

ـ 2 ـ

ان محاولة تحرير المفـردة نفسـها من اغشـية الموروث الادبي مسـألة مركزية بالنسبة الى عالم الجمال المستقبلي . واحـدى الطرق للقيام بذلك هي الطريقة التي تم الالحاح عليهـا في مقـطع سـابق لماياكوفسكي . والطريقــة الثانية كانت الاصرار على استقلال المفردة والنص الادبي . فلو ان اول هذين الافتراضين يجـري على العكس من الاكتشـاف الرمزي لقـوة اللغـة الموحية والاقترانية ، فان الافتراض الثاني قد ارتبط بشكل واضــح بملاحظة ملارميه المشـهورة التي قالها لديغـا : «القصــائد ، يا عزيزي ديغـا ، لا تصـنعها الافكار بل الكلمات» فالمفــردات متحـررة من عوائق الحديث اليومي اذ ان الشــاعر هو الذي يرشحها ويختارها لتدخل في البنية المتحـررة لنصـه ، ولكن ، اذ يكرس الرمزيون فنهم لخلاص العالم الساقط ، رأى المسـتقبليون العالم ، واللغـة اللصـيقة به ، متحجـراً وليس سـاقطاً . ان القصيدة المستقبلية وظيفية ـ انها حفارة تشق الصـخر لتكشـف عن المعدن الثمين . وقد اوصى مارينيتي الشعراء باستخدام مصدر الفعـل «بحيث ان الفعـل ينبغـي الا يتمدد على اداة واحــدة ، درايتنا بالافعال اكثر من القـائمين بهـا .» لذا فقـد اكد ما اسماه اورتيكا يكاسيت «الحـط من انسـانية الفـن» . في عصرنا يكون الانسان سلسلة من الوظائف . وان مفهوم الشخصية الانسـانية قد تغير ، كما جاء ذلك في الرسالة المشهورة التي كتبها د . هـ لورانس الى ادوارد غارنيت في حزيران 1914 والتي عبرت عن الاهتمام بفسلجة مارينيتي للقضـية قيد البحث والكثير من اعمال مارينيتي ـ التي صـاغها على الورق بواسـطة الابتكارات الطباعية وليس بواسـطة السـياق المتأنس ، تكون كلاً بصرياً اصيلاً . في حين ان الكثير من قصائد ماياكوفسكي التي ظهـرت في مجموعات شـعرية قد اعطي تصـمياً ابداعياً اما بواسـطة ماياكوفسكي نفسه (الذي يعتبر فناناً كرافيكياً جيداً) او بواسطة احد زملائه . لذا ، كما الحـال عند مارينيتي ، تتطلب المفـردات وظائف جديدة اثناء طوافها من اعلى الصفحة وحـتى اسـفلها ، تأخـذ بالكبر وتتضـاءل الى لاشيء ، او تصــوغ هيآت وانماطاً تحاول ان تنقض بالتالي مضـمونها الدلالي . ان الفـن المسـتقبلي هو ، بطرق عديدة ، اعادة صياغة غير لائقـة للحلم الفـاكنري عن «المجموعة الفنية الكاملة Gesamtkunstwerk».

ان الهجـوم على قواعد النحـو والسـياق ، والتأكيد على الخصائص الصـوتية والتصـويرية للمفـردات هو هجــوم على الكتاب book كذلك ، فصـفوف المفـردات التي تزدحـم بشكل

اداء الواجب عبر الصفحة اصبحت نمطاً سائداً في الاتصال عند المجتمع الاوربي . والمسرح المستقبلي في روسيا كما في ايطاليا - والمستقبلية كانت كلها مسرحاً بهذه الطريقة او تلك - يتطلب مشاركة النظارة في المشهد المسرحي بدون الانشداد الى النص . وبالمثل يتطلب شعر المستقبليين تعاون القارىء الفاعل في (صنع) النص (وان كان بأقل حرية ، ربما ، من الداداثيين الذين سبقهم المستقبليون تقريباً) . فالشعر الكونكريتي المسلح Ferroconcrete عند فاسيلي غامنسكي (1864 - 1961) كان بناء اعتباطياً يشبه كثيراً الشعر الكونكريتي الجديد ، وقصائد مثل هذه يمكن ان تقرأ او «تؤدى» بطرق مختلفة تكشف في كل مرة عن معنى مختلف ان قصيدة فلاديمير خليبنكوف «التعويذة بواسطة الضحك» (1910) التي تناولت الكلمة الروسية للضحك Smekh وجعلتها تؤدي بهلوانيات غير اعتيادية كالتنغيم الصوتي المختلف ونهايات الاسطر التي تنحت الكلمات (وهي لا تتعايش تقريباً) من هذا الجذر ، هي طريقة لتحرير المفردة ومن ثم القارىء . انها تجربة في علم الصرف اكثر منها في علم الدلالات مستخدمة عمليات صياغة الكلمات التي تتسم بها اللغة الروسية . ونمط القصيدة التعويذي عمل على تحرير تأثير الضحك بواسطة السحر التعاطفي عند الشامان Shaman وهو الطبيب الساحر الذي يصبح غريباً شبيهاً منفصلاً للشاعر عند المستقبلية الروسية وجزءاً من عنصر بدائي غريب ومهم جداً في الحركة . وبالطبع ان هذه القصيدة هي عمل مثير كالطيران في طائرة عمودية تحت جسر البرج في لندن ، وهو ضرب من الاستعمال احبه المستقبليون ، هذا الاستعمال جريء بشكل عبقي ومحدث جداً على نحو استعراضي .

كان خليبنكوف واحداً من الموقعين على البيان المهم «صفعة في وجه الذوق العام» . هذه المجموعة من المستقبليين - التكعيبيين تجمعها اهداف مشتركة ، ورغم ان الانقضاض على اللغة ، في هذه الوثيقة ، هو من عمل خليبنيكوف وغروشونيخ ، فان الانقضاض على الموروث كان من عمل ماياكوفسكي وبرليوك . طالب «البيان» ان يمنح الشعراء الحق في :

«توسيع الثروة اللغوية التي يتداولها الناس بكلمات مصطنعة ومختلفة . ان المفردة تخلق الجديد ... وتعلن عن نفورها الذي لا حد له للغة التي انحدرت الينا .»

كتب خليبنكوف وغروشونيخ ايضاً بيان «مفردة كهذه» (1913) واعقبه غروشونيخ ببيانه «اعلان عن مفردة كهذه» (1913) وهو لا اناقة ببلوغرافية صدرت من احتقار المستقبليين لما هو ثابت . اول هذين البيانين يوازي عنوان مارنيتي «الكلام بحرية» ان للايطاليين حساً تشكيلياً اكثر تطوراً وحركتهم المستقبلية في شجار مع ثقافة المتحف في ايطاليا . والمستقبليون الروس اكدوا على التأثيرات الشفاهية والسمعية ، واعتمدوا الشعر الفولكلوري والاسطورة السيثية Scythian Myth - وهي ظاهرة معقدة نحددها في سياق هذا البحث على انها وعي قومي متطرف وصوفي يثير الانتصار وشيك الوقوع للاعقلانية البدائية ، التي يرمز لها السيثيون ، على عقلانية اوربا وماديتها - من هنا فان الشامانية ، التي اشرنا اليها قبل قليل ، والتي لم يألفها القراء مع الظاهرة ، توضح في «طقس الربيع (1913) لسترافنسكي . يبدأ اول هذين البيانين بأمثلة عن الصوت المعبر في الشعر ، وهو الصوت الاكثر تجريبياً عند غروشونيخ الذي عرف به :

dyr bul shchyl

Ubeshchur

Skum

VY So bu

rLeZ

هذا نص كامل لا يعني شيئاً باللغة الانكليزية ولا باللغة الروسية رغم ان الاصوات التي يصنعها الروس توحي بعدد من المكنة او المورفيات Morphemes التي ينحتونها . ان كاتبها يزعم انها اصوات روسية غير اعتيادية (وبعضها لا يملك شبهاً خارج اللغات السلافية) . وبفعل الدافع «السيثي» لرفض التأثيرات الاوربية ، اكد خليبنكوف وغروشونيخ ان هذه القصيدة أكثر روسية من شعر بوشكن كله . وقد اطلق على بوشكن العالمي ، واعظم شاعر روسي ، في بيان «صفعة في وجه الذوق العام» انه

واحد من الكتاب الاوائل الذين «تم رميهم من على ظهر سفينة الحداثة» وهي اشارة شبيهة بتأكيد باوند حين قال لسنا بحاجة الى قراءة شكسبير اذ اننا سنجد كل ما نحتاجه لاجل ان نعرفه في حديث ملتو وممل boring Circumjacent Conversation ان لغة الشعر ينبغي ان «تعقلن» وتحرر من اشكال المنطق الجامدة الذي كان له دور ، في الاقل منذ زمن ديستويفسكي وحتى الفكر الغربي . وقوة الشعر الصوتية المعبرة ينبغي ان تخلق تأثيراتها دون اية عملية مفهومية وسيطة التي تشتت الطاقة . ويمكن مقارنة هذا التأثير بمصطلح «وراء نطاق التجربة البشرية الفيزيائية» الذي دعا اليه بوشيوني ، وقد يدين بشيء الى بيان مارينيتي «الكلام بحرية» وهي الدعوة الى ان تحرير المفردة من الكوابح الموروثة للمعنى يسهل الاتصال المباشر لأحد الاخيلة «اللاسلكية» من الآخر . والاصوات التي يتم «خلقها» تنمو الى ان تكون متنافرة تقريباً بسبب مفاجأتها للقارىء ، ولكن اكثر من هذا كما قال غروشونيخ ، بسبب ان النفور في روحنا سيعرف كيف يذوب هذه الاصوات - ليس هناك تناغم سوى تكافؤ المتنافرين في الموضوع الذي يضفي عليه الطاقة : الديناميكية توجد عند التصويريين Imagists والنظرية الدردورية Vorticist theory . ويوجد في كل بيان وفي بقية قناعات المستقبلية تأكيد على قانون وعلى قانون التأكيد . وفي عام 1913 صدر قانونان (او مسرحيتان اذا اردت مفردة افضل) في سان بيترسبورغ استعرضتا المواهب الممتزجة للمجموعة : مسرحية ماياكوفسكي (فلاديمير ماياكوفسكي : مأساة) والاوبرا غير الاعتيادية لغروشونيخ وهي بعنوان «انتصار على الشمس» وقد كتب خليبنكوف مقدمتها وصمم ماليفيش مناظرها .

تردد صدى موضوعها في قصيدة متأخرة لماياكوفسكي «مغامرة خارقة وقعت لماياكوفسكي في كوخ صيفي» (1920) وهي قصيدة مركزية بالنسبة للمستقبلية في كل كشفها : الانتصار على الزمن . انها لا تتصور الماضي كحركة مثلما تصورها باوند واليوت ، بل كقفزة الى المستقبل . في قصيدة ماياكوفسكي يخترع الشاعر الشمس لاجل ان يعوق الشروق والغروب الازليين اللذين اخذ بالضجر منها ، وبنزوة جيلة تعترف الشمس ان ماياكوفسكي ، الذي يستعبد ملصقاته الدعائية طوال الليل ، يصنع النور والدفء لينتشرا مثل حرارة الشمس ، وهي عملية تدل على سلطة الارادة الانسانية على الطبيعة . وفي اوبرا غروشونيخ (1913) ، حيث نفذ ماليفيش اول تصمياته التجريدية بشكل هندسي ، يتغلب الرجال الاقوياء القادمون من ارض المستقبل مع فريق من الرياضيين والملاحين الجويين على «الانسان المشاكس» وعلى شخصيات تاريخية عديدة ، ويحتفلون بعالم مستقبلي متحرر من الزمن . بهذه اللغة ، تبدو الاوبرا انها مزيج متهور من النزعة التعبيرية والستالينية طالما انها كتبت باجمعها بلغة غامضة Zaum حيث يتسلط قباع الخنزير وصغير dYr bul shchyL ، ويكون الفعل فوضوياً جداً بحيث يكون من الصعب تتبعه ، ان الاوبرا كوميدية اكثر منها مخيفة . وبوريس كوماشيفسكي في ذكرياته عن الليلة الاولى (Teatre no. 4-1938) جعل من الواضح ، شأن عرض كوكتو - بيكاسو - ساتيه عام 1917 ، ان المغامرة بأسرها يمكن الاستمتاع بها على انها ضرب من متعة السيرك ، وهذا حدث تداس فيه الحدود بين الفن الرفيع والفودفيل (رقص وتمثيل ارتجالي مضحك) تحت الاقدام في عملية حماسية يختلط فيها الحابل بالنابل . والنظارة ، على ما يبدو ، كانوا مندهشين للعرض وطليقي المحيا ، ماعدا ان اهانات مباشرة وجهت اليهم في موضع واحد حيثما اصبحوا ضجرين . ان «الانتصار على الشمس» كانت من اكثر الاعمال اتقاناً لاعلان المستقبلية عن نفسها .

- 3 -

بعد الثورة ، تسيّد المستقبليون على الحياة الثقافية السوفياتية لفترة وجيزة . وهذا ليس ناجماً عن عدم وجود حركات طليعية تتحدى هيمنتها : فالعشرينات في روسيا ، وفي اي مكان آخر ، فترة غنية بالتجربة الفنية بشكل غير اعتيادي . وهيمنة المستقبليين تعزى في الحقيقة الى جهود ماياكوفسكي الموهوب والملتزم سياسياً الذي وضع طاقاته التي لا تنضب (وجماله الديالكتيكي المعقد قياساً الى طاقات بريخت) تحت تصرف البلشفيك . فيما يتعلق بقدرته كشاعر وداعية للنظام الجديد . ان الجريدة قصيرة العمر «فن الجماعة» - التي صدرت في ظروف مالية عصيبة في زمن شيوعية الحرب - لعب دوراً

رئيساً في اصدارها مایاكوفسكي واوسب برك اللامع . لكن غير العملي ، وقد نشرت في عددها الاول قصيدة مایاكوفسكي عام 1918 . «اوامر الى جيش الفنون» دعا فيها المستقبليين الى الانضمام الى البلشفيك من اجل الدفاع السياسي والجمالي معاً لتدميرقوى الماضي . ان القصيدة نداءات لم تستطع لم شعث اولئك المستقبليين الاقرب روحاً الى الجيل الرمزي مثل سيرشينفنتش (المترجم الروسي لمارينيتي) وايغور سفيريانين (مؤسس ما يسمى بالمستقبلية ـ الان تمييزاً لها عن المستقبلية ـ التكعيبية لمایاكوفسكي) . لقد طالب برك بفن كونكريتي يعادي المثالية ، اذ كان الابداع الفني يصنف كونه لحة للعملية المنتجة كما في مقالة مایاكوفسكي «كيف تصنع القصائد ؟») وكان ينظر الى الفنان كعامل اكثر من كونه بطلاً (كما يراه الرومانتيكيون والرمزيون) يميل الى نظرية شبه مادية للطليعية التي استمرت في العشرينات .

في هذا الاثناء ، ظهرت الى الوجود المدرسة «الوظيفية» المهمة في النقد والنظرية (تعرف اليوم باسم المدرسة الشكلية) التي الهمها عالم اللغة الجديد في سوشور ، متخذة من التجريب اللفظي للمستقبليين (الذين كانوا على وفاق معها) تحدياً ضرورياً للطرق البالية في الدراسة الادبية ، وارضية لطريقة نقدية جديدة ونظرية عامة في الادب . والمقالة الاكثر اهمية في هذا المقام هي دون شك مقالة رومان جاكوبسن «الشعر الروسي الاكثر جدة» (1919 ونقحها عام 1921) وقد كتبها وهو ما يزال عضواً في حلقة موسكو اللغوية (بعد ذلك نزح الى براغ حيث نشر الطبعة الثانية ، ومن ثم هاجر الى امريكا) . ومن المفيد التطرق هنا بشكل مقتضب الى تبيان الصلة بين الشعر المستقبلي والنقد الشكلي .

لم يشك جاكوبسن في ان الشعر الروسي ، الاكثر جدة» هو شعر ما يسمى بالمستقبليين ، رغم انه ينزع الى تحديد ما تقتنع به الحركة بشكل عام من حيث الرموز الكتابية . وقد استشهد باستحسان بملاحظة خليبنيكوف من ان «موطن الفن هو المستقبل» واستخدم هذه الملاحظة كنقطة قفز لتحليل اول عملية يتحول فيها الابداع (مثل ابداع بوشكن الذي يستشهد به جاكوبسن باستمرار وبشكل مغيظ) بفعل الزمن والتقليد الرث الى تزمت . ومن ثم الى عملية معاكسة تجعل شعر الحاضر والماضي جديداً (متخذاً خليبنيكوف ، الذي حلله بكثير من التفصيل ، كمثل لذلك) ان الشعر كما يصر جاكوبسن ، يتجدد من الداخل بواسطة وسيلة لغوية محددة ، وقد عامل اللغة الشعرية من خلال مقالته على انها ما بعد اللغة MetaLanguage . والقضية الجديدة «للمضمون» (الذي انكر عليه ، شأن اي . اي . ريتشاردز ، وجوده المتميز) لا تفعل شيئاً سوى تقديم ما اسماه بـ «الدافع» لاشكال لغوية جديدة ، صوتية ودلالية وايقاعية .. الخ . اذن ، فأن تحليل الابداع القائم على التسبيب الخارجي او الاجتماعي تحليل خاطيء . لقد وقف جاكوبسن ، اذن ، على الضد من نظرية مارينيتي الزائفة والتعبيرية والتقريرية الصحفية reportage (هذا مصطلح وضعه جاكوبسن) بشأن تجديد الاشكال الادبية تحت ضغط اشكال التجربة الجديدة ـ سواء كانت داخلية او خارجية ـ ووقف الى جانب غروشونيخ القائل بأن الشكل الجديد ينشأ داخل اللغة الشعرية ويلد مضموناً جديداً وبالتالي عالماً جديداً . وعلى اساس هذه المقارنة ، ميز جاكوبسن بين ما يدعوه بالنظام اللغوي الشعري (النظام الروس ، نظام خليبنيكوف بشكل خاص) والنظام اللغوي الانفعالي او التأثيري ، اي نظام مارينيتي : اذن يتميز الشعر في كونه قوانين فطرية طيعة ، ووظيفته التوصيلية تتقلص الى الحد الادنى . وبما ان كل الفنون الاخرى تكون هيأة «المادة» الشرعية ـ الذاتية ، كذلك يفعل الشعر : فادته هي المفردات . وعليه ، فان دراسة الادب تحدد بشكل مناسب كونها دراسة ادبية صرفة Literarariness ، اما تاريخ الانسان وعلم النفس وعلم السياسة .. الخ فان هذه النظرية تجعل دورها غير مهم ، وبالفعل ، كانت النظرية الشكلية ، في هذا التاريخ البكر ، قانعة بالاغراض الجدلية لتغفل المادة الادبية ـ الزائدة ، وقصرتها فيا بعد (في كتاب مثل «الماركسية وفلسفة اللغة» لفولوشينوف) على نسق متقن من انظمة الاشارة . وما اسماه جاكوبسن بـ «عالم الانفعال والتجربة الروحية» (اي مادة الشعر التقليدية) يعتبر في نظريته تبريراً للغة الادبية : لقد اشار انه حتى الرومانتيكيون ، حين ظهر عملهم الاول ، كان يرى ابداعهم في الشكل اكثر مما كان في

المضمون التجريبي . فالاخير لم يفهم سوى كونه «تبريراً» للاول (استشهد جاكوبسن بكتابات معاصرة للبرهنة على ذلك) . واهم واقع بشأن عمل خليينكوف في هذا السياق هو انه ابتعد عن «التبرير» في الطرق الشعرية «اللاعقلانية» الاولى بواسطة اللجوء الى البناء ـ الحبكة والى التعرية المتميزة Obnazhenie دون تبرير كما هو الحال في القصص الشعبي والاغاني الشعرية . ان الصوت (او اي عنصر لغوي آخر معين) يهيمن على المعنى ويلد الغموض والمعنى غير المتطابق (الاسلوب المفضل عند خليينكوف) وهذا ما يسميه جاكوبسن بـ «الاستحالات Metamorphoses» (متعددة في الطبيعة ، لكنها بشكل اساسي استعارات مقلوبة او سلبية التي «تحط من ألفة المعنى» اذا استخدمنا مصطلح شكلوفسكي) . ان الاهتمام بالمادة الفولكلورية ، وببناء الاحداث والدعابات ، وبالنكتة بكل دلالاتها ، وبالاستخدام المنفر لهذه المادة «الهابطة» في السياق البحتي ، هو مايسم الكثير من الحركة الطليعية الادبية في تلك الفترة (دادا ، جويس ، ويذكر هنا فرويد بالطبع كشبيه للاثنين)

لاحظ جاكوبسن ان الصعوبة والشعور بالغرابة في النصوص المستقبلية تجبر القارىء على المشاركة في «عملية ادراك» هذه النصوص . ان هذه المعادلة ومفهوم «التعقيد» او «خلق الصعوبة» (هذان مصطلحان وضعهما شكلوفسكي ايضاً) الذي يختفي وراء التعقيد اسهم في الفصل الايديولوجي عند رولان بارت بين «المقروء Lisible والمكتوب ScriptibLe » وهي صياغة لا تضيف بالتأكيد شيئاً ذا بال الى اكتشافات الشكليين . وواضح بما فيه الكفاية ان التحالف بين المستقبلية والبلشفية ينتمي الى هذه المنطقة من الادراك (حددت فيما بعد بشكل صارم في علم جمال النزعة البنائية) لكن جاكوبسن لم يتطرق الى ذلك وكان هذا سبباً في ان تتبع افكاره كان على غاية التعقيد . وعلى المستوى الاسلوبي البحت ، فان هذا ما يسم نصوص خلبنيكوف بحيث ان مفسريها ربطوا بينها بواسطة وضع كل نص الى جانب آخر Juxtaposition ، او بواسطة وضع النصوص بشكل عفوي وليس بشكل التتابع الزمني ، وهذه الطريقة باتحادها مع الممارسة المستقبلية النموذجية في ادراك المجازات الادبية المألوفة بشكل محسوس (اجتماع لفظتين متنافرتين ، المبالغة الفنية) تخلق نظاماً مستقلاً من العلاقات . هناك ، اذن ، «مساحة» شعرية شبيهة بالمساحات التصويرية ، في حين ان اللغة متعددة الابعاد اكثر من كونها تتابعاً محضاً (اذ انها تجهد ان تكون في كلام عقلاني لا شعري) وان الادب يضاهي التعقيد المؤقت للسينما . ومن بين طرق تركيب الجمل التي استخدمها الشعراء المحدثون ، المستقبليون بخاصة ، والطريقة الاكثر تأثيراً في مسألة خلق سلسلة متصلة من الزمن اللا مستقيم ، هي طريقة «عدم استخدام الفعل VerbLessness» ويضرب جاكوبسن امثلة على ذلك عند المستقبليين وبقية الشعراء (مارينهوف مثلاً) . ان تضمين عدم استخدام الفعل هو ان القصيدة بأسرها تصبح نوعاً من فعل . وقد ميز خليينكوف نفسه بين المفردات التي نستطيع ان نرى فيها (عيون المفردة Word-eyes) وبين تلك التي نستطيع ان نقوم بالفعل بواسطتها (ايدي المفردة Word-hands) والنقيض قد لا يكون معقداً جداً ، لكن المرء يستطيع ، في الاقل ، ان يدرك الفرق الحاسم هنا بين دلالية الرمزيين ووظيفية المستقبليين . وهذا يستتبع ان شعر خليينكوف (والى حد ما شعر المستقبليين عموماً طالما ان الجميع هنا قد تعلم من خليينكوف) هو شعر انفصال في المعنى لا شعر اقتران في المعنى . ان الصياغة المتميزة بشكل نموذجي (تظهر عند جاكوبسن تقريباً في هذه المصطلحات الدقيقة كما تظهر في عمل النقاد الشكليين) تعارض مذهب ت . س . اليوت في اعادة اقتران المعنى كما صاغه في مناقشته الفنية للشعراء الميتافيزيكيين ، وهي وان كانت مناقشة تقليدية فأنها تقليدية في القصد ورمزية في الممارسة بشكل واضح . وقد متع جاكوبسن نفسه في جمع امثلة عن انفصال المعنى وكسر الفتها في اغاني الاطفال والتعويذات والطقوس الشعبية والاغاني الشعرية في المدينة ، وربطها بشكل سردي بالتلاعب بالكلمات عند خليينكوف ، والتي صنفها تحت عنوان «الايتمولوجي الشعري» ـ الايتمولوجي : دراسة اصل الكلمات وتاريخها ـ (محدداً هذا على انه مرتبة خاصة من الاتيمولوجي مرتبطة بانواع اخرى منه ، ولكن في هذا «الشكل» فأنها غريبة عن الشعر) ان التشويه اللغوي والدلالي وما ولده من معاني جديدة جزء معقد

من الاتيمولوجي الشعري اسهم بما وصفه جاكوبسن بـ «الطاقة إلكامنة» المهمة للفظة الجديدة : اي طاقتها الكامنة على التجريد . (وهي طريقة جاكوبسن في ارجاع مقالته الى الاعتراضات الاولية على «تعبيرية» مارينيتي : وفي الواقع ان الكلمة الروسية bespredmetniy تقابل معنى اللاموضوع افضل مما تقابل معنى التجرد) لذا فأستنتاجه هو : اذا كان دافع القافية في كشفها التاريخي المبكر دلالياً . فنحن في قوافي خليبنكوف (وقوافي ماياكوفسكي ضمناً) نعي ما وصفه جاكوبسن بسعادة «مفردات تبحث عن معنى» ان الدقة الابداعية والحذرة لمقالة جاكوبسن ـ وهي بحد ذاتها قطعة متميزة في الكتابة الابداعية ـ قد تمثل النقد المستقبلي بكل مهاجتها للمؤسسات التقليدية واغاظتها .

ان تاريخ هذه الحركة النقدية موثق تماماً . ويكاد يصعب القول ان عمل جاكوبسن وزملائه سواء بقوا في روسيا ام لم يبقوا ـ تطور بعيداً عن سياق المستقبلية الروسية : ان عمل Opojas وحلقة موسكو اللغوية في العشرينات والثلاثينات مقتصر دون شك على دراسته للحركة الطليعية . لقد شكلوا ثورة في النقد وفي اعادة التقييم الجذري للادب الروسي والاجنبي شأنهم في ذلك شأن المجاز النقاد الجدد في انكلترا واميركا الذين ، رغم نزعتهم البنائية الكبيرة ، ظهروا في طراز مشابه في سياق الحداثة . ان تأثير الروس قد امتد ابعد وفي اتجاهات اكثر مما عند النقاد الجدد . وبمعزل ان اسهامة جاكوبسن الرئيسية في علم اللغة ، فان الشكليين الروس هم الذين اسهموا بشكل اكثر في نظرية العلاقات الحديثة ، كما ان مجموعة تسيفيان تودورف إللترجمات الفرنسية للمقالات الشكلية في كتاب «نظرية الادب» (1965) كانت غنية جداً . ومن المفيد الاشارة ان التقارب الدقيق بين علم اللغة وبقية فروع علم العلاقات الذي دشنه ليفي شتراوس في كتابه «الانثروبولوجية البنيوية» ، قد ادى الى احياء كبير للبويطقا البنيوية في الاتحاد السوفياتي .

توفي فلاديمير خلنيوكف ، وهو الموضوع الرئيس في مقالة جاكوبسن ، عام 1920 . واذا كان خليبنكوف لا يعرف كونه مؤسس المستقبلية في روسيا ، فانه كان في كل الاحداث مبدعاً كبيراً اصبح عمله منجماً من التجربة لاقرار له غرف الشعراء الاخرون ، ويضمنهم ماياكوفسكي العظيم ، التعبير الفني منه . حصيلته الادبية كانت كبيرة . وهو الآن قد وضع في مكانته الصحيحة في تاريخ الادب الروسي . والقليل من اعماله قد ترجم الى لغات اخرى ، الانكليزية في الاقل . وحين مات ماتت معه النزعة التجريبية الفوضوية في فترة ما قبل الثورة .

وصحيفة ماياكوفسكي «جبهة يسار الفن» التي تأسست عام 1923 دعمت بقوة المستقبلية والفن اللاموضوعي (او في الاقل الفن اللاتمثيلي) . توقفت الصحيفة عن الصدور عام 1925 ، وحلت محلها «جبهة يسار الفن الجديد» التي تأسست عام 1927 ، وقد تم تلطيف راديكالية ماياكوفسكي المتقدة بالعهود (كان سعيداً ليرى نهاية تسوية السياسة الاقتصادية الجديدة) في مناخ سياسي اكثر تحفظاً ، بحيث ان المستقبلية لم ترفض الماضي بشدة ولكنها حاولت فقط ان تضفي شرعية على الاساليب المهجورة في الحاضر . استمر ماياكوفسكي في نشاطه الادبي المهم حتى انتحاره عام 1930 ، فأنطفأت النشوة الابداعية للحداثة الروسية ، وبعد زمن نشر غروشونيج كتابه «خمسة عشر عاماً من المستقبلية» (1928) وكانت الحركة في نهايتها ، ورغم ان غروشونيخ نفسه موهبة ليست كبيرة فانه استمر في النشر حتى عام 1934 ليجد نفسه شأن باوند في قصيدته م . فيروغ :

منفصل عن معاصريه

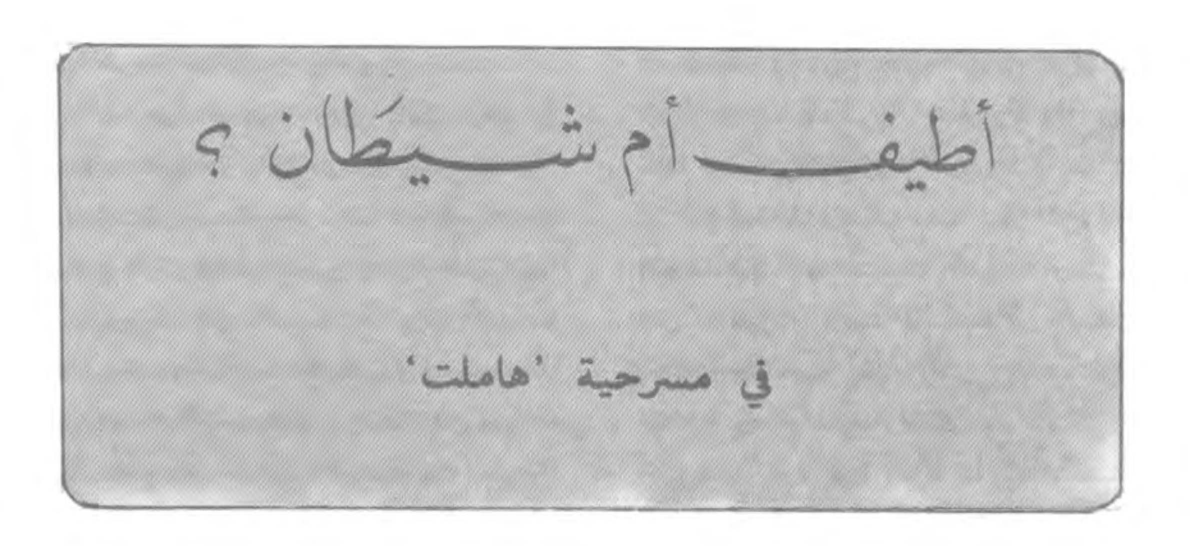
يغفله الشباب

بسبب احلامه

رغم انه تخلص من المصير القاسي الذي تعرض له العديد من كتاب جيله . وهكذا مرت الحركة الاكثر هجوماً للمؤسسات التقليدية في الحداثة الروسية ، مخلفة وراءها ومنذ ذلك الحين الشخصية المؤسساتية لماياكوفسكي ، وهو واحد من الكتاب الاكثر استشهاداً باعماله والاقل فهماً في العالم . وخلفت وراءها ايضاً النزعة الوظيفية التي بقيت حتى الثلاثينات في شكل النزعة البنائية لتخمر عجينة الواقعية الاشتراكية ولتلهم الفنانين خارج السوفياتي . ومكانتها الصحيحة في حركة الحداثة السوفياتية الثرة ـ واهية تلك الحركة عموماً ـ تم فهمها الآن فقط .

ترجمت الدراستان عن كتاب .

Modernism, Edited by MaLeoim Bradbury and James Mcfarlane



3. John Dover Wilson

ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
عن الانكليزية

> ... فاذا لم ينسرح
> جرمه الخبيء عند عبارة معينة ،
> لن يكون ما رأيناه إلا طيفاً لعيناً ...

أطيفُ أم شيطان ؟
في مسرحية 'هاملت'

مصاعب حديثة

«هاملت» هي المأساة الاشد واقعية ، والأشدّ حداثةً ، عند شكسبير . انها من دون المسرحيات الاخرى كلها المسرحية التي ندنو فيها اشد الدنو من حياة وروح عصره ، وهو يدنو فيها اشدّ الدنو من حياة وروح عصرنا ولذا فانه مما يلفت النظر ـ ولعل في الأمر مغزى شخصيا ـ انه جعل العنصر الخارق اكثر بروزاً هنا منه في أية درامة أخرى . الفصل الاول مسرحية صغيرة بحد ذاتها ، والطيف بطلها : 550 سطراً من 850 تدور حوله . وفضلا عن ذلك ، فانه روح جسدّ حقيقية،قيصر في فيليبي (في مسرحية «يوليوس قيصر» قد يكون حلم تلميذ ، وبانكوو في المأدبة قد يكون وهماً كاذباً اوجده ذهن مكبث المهموم . أما بشأن موضوعية شبح الملك هاملت ، فليس هناك أي شك ـ اذا اذن لي الدكتور غريغ بهذا القول . إنه احدى شخصيات المسرحية بكل معنى الكلمة . فهو يحتفظ بقلب انساني رغم كل جلاله ، وفي شخصه الكبير اكثر من لمسة عاطفية أنا لا أزعم ان شكسبير كان يؤمن بالارواح . نحن لا نعلم ما الذي كان يؤمن به شكسبير ، ولو أن من المحتمل انه كان يعتبر وجود الاشباح ممكناً في فضاء الارض .

ومن المؤكد أنه «كشاعر» كان يؤمن بهذا الشبح بالذات وعزم على جعل جمهوره أيضاً يؤمن به . فالطيف هو الدبوس الذي يمسك بأطراف المسرحية : فاذا نزعته منها تهافتت الى قطع .

وهذا يخلق صعوبة للقارىء الحديث ، اذ يستبعد أن يأخذ الأشباح مأخذ الجد . ومع ذلك ، اذا اراد أن يتذوق أعظم مسرحية كتبها شكسبير تذوقا كاملاً ، فان عليه اولاً ان يفلح في وقف عدم التصديق طائعاً ، وفق ما يطالب به كولردج كل من يقرأ الشعر ، وعليه أيضا ، اذا استطاع ان يشارك المتفرج الاليزابيثي في وجهة نظره ، ويبصر بعينيه . لأن شكسبير انفق جهداً فكرياً كبيراً على مخلوق خياله الفذ هذا : لقد جعله خلاصة آراء زمانه في الارواح وما ملك الدانمرك الراحل إلا روح انكليزية تنتمي إلى اواخر القرن السادس عشر واوائل السابع عشر ، وقصته «هاملت» تتمحور في هذه الحقيقة . ولذا ، ان نحن عجزنا عن رؤيتها كما رآها الاليزابيثيون ، غابت عنا لمسات جيلة كثيرة ، وغابت عنا كذلك ، وهو الأهم ، مسائل تتعلق بحبكة المسرحية ، التي يصل بها الطيف اتصالاً حياً لا سيا وهو الأداة التي تحركها .

وهذه اسئلة قليلة ترينا نوع المشكلات التي تثار امام المشاهد او القارىء الحديث ، اذا لم يكن مطلعاً على آراء الاليزابيثيين في عالم الارواح :

1 ـ من أين يأتي الطيف : من السماء ، ام الجحيم ، ام المطهر ؟ واذا أتى من المطهر ، فلماذا يقرنه هاملت في كلامه دائماً بالجحيم ، بل ويوحي في احد الاماكن بأنه قد يكون شيطاناً ؟

2 ـ بعد أن يتحدث هاملت مع روح أبيه ، كيف يتفق ان يشير في مشهد لاحق الى العالم الآخر بأنه ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا يعود مسافر ؟

3 ـ ما الذي بالضبط يحدث في مشهد السرداب ؟

4 ـ لماذا يجد هاملت من الضروري أن يمتحن صدق قصة الطيف بجعل فصل غونزاغو يُمثّل امام عمه ؟

هذه أربعة اسئلة حول نقاط رئيسية في المسرحية وقد يثار عشرون سؤالا آخر او اكثر حول القضايا التفصيلية ، لا يمكن الجواب عنها اعتمادا على تأويل «هاملت» المقبول ، كالذي لدينا مثلا في كتاب الدكتور برادلي «المأساة الشكسبيرية» المنشور عام 1904 صحيح أن ث . أ سبولدنغ وجد الجواب عن بعضها في كتابه المهمل «علم الارواح الأليزابيثي» الذي صدر قبل فترة طويلة ـ عام 1880 . وصحيح أيضا ان الكثير قد نشر عن الايمان بالارواح عند الاليزابيثيين منذ عام 1904 ، مما له صلة مباشرة بالطيف في «هاملت» بل إن اشمل معالجتين للموضوع حتى الآن نجدها في مقالين بقلم ف . و . مورفان نشرهما في

«مجلة اللغات الحديثة» بعد نشر كتاب برادلي بسنة ، وفي عام 1915 نشر الاستاذ وتمور دراسة بعنوان «الخوارق في المأساة» ، جعل فيه فصلاً مفيداً عن الاشباح في مسرحيات القرنين السادس عشر والسابع عشر . بيد ان هذه الدراسات وغيرها مما يماثلها لم تترك إلاّ أضعف الأثر في عالم الدارسين . حتى عام 1917 ، بحيث نرى الدكتور غريغ يستهل مقاله عن «هلوسة هاملت» بهذه الكلمات : «لا ريب ان احدا ما قد كتب دراسة مستفيضة عن الخوارق في شكسبير ، ولكنني اعترف بأنني لا أعرفها» ثم إن أفراد المدرسة «التاريخية» من النقاد الشكسبيريين ، وجلّ أعمالهم ظهرت منذ نهاية الحرب الاولى ، كما ذكرت ، يذكرون مشاهد الاشباح كثيراً كأمثلة على المادة الدرامية التي لم يهضمها شكسبير ، وهم لا يعينون فيما يبدو ان التناقضات المزعومة يمكن تفسيرها بضوء ايمان الاليزابيثيين بالأرواح . وهكذا ، فان فهم الطيف صحيحا ليس مجرد قضية ثانوية أو مسألة معتقدات قديمة : أن المنطوى هنا مهم جدا - إنه سمة شكسبير ككاتب مسرحي .

واقعية شكسبير

كان «طيف» شكسبير تجديدا ثوريا في تاريخ الادب الدرامي ، كما يرينا مورمان في الأول من مقاليه ، حيث يعطينا تاريخاً ممتازاً للطيف في الدرامة منذ إيسخلس إلى المسرحي الاليزابيثي مارستون . كان الطيف التقليدي في المسرح الاليزابيثي دمية كلاسيكية مستعارة عن سينيكا ، اشبه «بدمية الصندوق» تقفز من «الجحيم» في اللحظة المطلوبة ونجد خير وصف لطبيعة هذا الشبح وظهوره في مقدمة كتاب يدعى «إنذارُ للحسان» (حوالي عام 1599) .

واذا ، أيضا ، بطيف قذر يولول
وقد اكتسي بقماشة ملوثة او فروة جلدية ،
يأتي زاعقاً كخنزير نصف مطعون ،
ويصرخ : 'الانتقام ! الانتقام !'
وتندلع معه من بعض الصمغ هبة
كدخان ينطلق من غليون او مفرقعة صبي ...

كان الشبح يجعل عادة مقدّمة للمسرحية ، ويعتبر جزءًا مفيداً من الآلية المسرحية ، لأنه يمكن الكاتب من إعطاء جمهوره المعلومات الأولية - وهي أصعب مهام اي كاتب مسرحي - بشكل مثير . واشارة لودج في كتابه «بؤس الخيال» (1596) الى «الطيف الذي يصرخ بائساً على المسرح كبائعة المحار : هاملت ، انتقم !» تكفينا دليلا على ان الطيف في مسرحية «هاملت» التي سبقت شكسبير كان من نوع طيف سينيكا ، ومثله أيضاً كانت الدمية الراعدة في «هاملت» الالمانية الموسومة Derbestrafte Brudermord - دمية «مرعبة» تصفع الحرس وتقف في وسط الخشبة وهي تفتح وتغلق فكّيها ، وتتمتع بها الحائشة من المشاهدين ولا ريب . أما «طيف» شكسبير فهو شبح انتقام وشبح مقدمة في آن معاً أي أنه من حيث الناحية التقنية يماثل الأصل المأخوذ عن سينيكا ولكن الشبه ينتهي هنا . لأن من مفاخر شكسبير انه اخذ الدمية التقليدية وأنسنها ، بل ونصّرها ، وجعل منها شخصاً يتبينه المشاهدون كشخص حقيق ، كشيء قد يصطدمون به في اية مقبرة موحشة عند انتصاف الليل . هناك رأي قديم يقول إن شكسبير «كتب مشهد الطيف في «هاملت» في منزله المتاخم للمقبرة. هذه الاسطورة قد تكون صحيحة وقد لا تكون ، غير أنها تدلنا على الطريق الصحيح . «فالطيف» في «هاملت» يأتي لا من «الجحيم» الاسطوري ، بل من مكان الأرواح الراحلة التي كانت انكلترا بعد العهد الوسيط ، ورغم قشرة البروتستانتية الظاهرة ، ما زالت تؤمن بها في أواخر القرن السادس عشر وشكسبير ، اذ فعل ذلك ، وإذ جعل الرعب اشد هولاً باعطائه خلفية «روحية» استطاع في الوقت نفسه ان يرفع مسألة الطيف الى مستوى أعلى ، وأن يحول تجريداً صاخباً راعداً الى شيء ملوّه الحنان والجلال معاً .

والرمز الخارجي لهذا التحوّل هو ما جرى من تغيير في الزيّ . فالشخص الملكي يسري على شرفات قلعته لا مكتسيا «بقماشة ملونة او فروة جلدية» بل بذلك الدرع الذي لبسه يوم نازل ملك النرويج الطامع وعندما يظهر في غرفة الملكة ، فانه «في الثياب التي كان يرتديها في حياته» أي ، كما يعلمنا الكوارتو الأول ، «في عباءته الليلية» وشكسبير يعبر مرة بعد أخرى على

هذه الناحية من «الطيف» . والفصل الأول مليء باشارات الى الدرع والسلاح اللذين يتركان أثراً عميقاً في نفس كل من يرى الشبح . فشكله «العسكري الجميل» ، و «خيلاؤه العسكرية» هذا «الطيف المليء بالمعاني» الذي يجيء «في اثناء خفارتنا مسلحاً» ـ تتكرر هذه الملاحظات في المشهد الافتتاحي ، وتستمر في المشهد التالي عندما يدلي هوراشيو والحرس بتقريرهم لهاملت . ويقول هوراشيو إنهم رأوه «مدجّج بالسلاح» ، فيدهش هاملت ويناقشهم :

هاملت : قلتم ((مدجج بالسلاح)) ؟

الكل : مدجج بالسلاح ، سيدي .

هاملت : من الرأس حتى القدم ؟

الكل : من الرأس حتى القدم ، سيدي

هاملت : اذن لم تروا وجهه ؟

هوراشيو : بلى ، سيدي . كان رافعاً قناعه الحديدي .

وعندما يغادره«الشهود»فإنها أول فكرة تستبدّ به :

روح أبي تحت السلاح ؟ ليس كل شيء على مايرام .

كان الملك هاملت روحاً ، ولكنه روح ملك ذي «جلال» وجندي عظيم ، وهو إلى ذلك روح هائمة لزوج محب أسيء اليه جداً ، يبغي انتصافاً على يد ابنه . ما أدهش ما بدا ذلك للاليزابيثيين . وما أجدهّ وما أروعه في واقعيته ! فهو ليس ذنباً من شكسبير أن الاشباح ما عاد الناس يؤمنون بها في القرن العشرين ، أو أن الدرع الشبحي اللامع الذي وضعه لأول مرة على المسرح أصابه الصدأ مع مرور الزمن وتقلبات مناخ الفكر الانساني . واذ يسعى الدكتور غريغ جهده ليفندّ خطاب «الطيف» يشبهه «بفريسكو غروتيسكي ـ مشبكات حديدية ، مذاري ، لهب كبريتيه ، انحلُّ وعفن : أمر يضحكنا في الوقت الذي يرفع حناجرنا رعباً» . صحيح اننا في عصر الشك هذا نسخر . ولكن ما من ريب في ان احداً من جمهور شكسبير ، من ذوي الذوق والحكم كان أم من عامة الناس ، لم يجد في ذلك ما يسخر منه . فقد كان العالم الآخر لهم ، كما كان للدكتور جونسن حقيقة بالغة الشدة ، دائمة الحضور ولكانوا يتفقون معه حين يقول «إن الطيف» ... في الفصل الأول يجمد له الدم رعباً» . ولكنهم كانوا أحد تقديراً وأعمق ادراكا من ذلك لأن مشاهد الطيف كانت تأتيهم بكل ما في الكشف الفجائي الجديد عن عالم الارواح من قوة . فالشبح الذي راه الدكتور غريغ سخيفا وعتيقاً ، كان اول شبح من نوعه يظهر على المسرح الانكليزي . في حين أن الشبح السينيكي الذي حلّ هو محله بدا لشكسبير سخيفاً وعتيقاً لقد كُتب للازمان كلها ، أما أن نتخلّى عن حسنا التاريخي حين نقرأه ، فاننا انما نسيء إليه .

وما اروع تخطيطه المسألة كلها ! أنه يستعمل براعته كلها في جعل الطيف شخصاً مقنعاً دراميا فنسمع انه قد ظهر لبرنردو ومرسيلس في ليلتين متعاقبتين قبل ان تبدأ المسرحية ، وذلك ، كما يخبرنا : **هوراشيو ، عندما**

ثلاث مرات مرّ

امام عيونها المترعة بخوف مفاجيء

في بُعْد الصولجان منه ...

ظهوره هذا اكثر من مرة هو الحلقة الأولى في الشهدء فالجنديان مقتنعان بحقيقته وهويته : إنه الملك الراحل . ويظهر مرتين أخريين في المشهد الأول ، وعلى نحو مفاجيء كل مرة يجفل له المشاهدون ، وقد رفع قناعه الحديدي لكي يتمكن هورلشيو والآخرون من رؤية وجهه بوضوح .

فهوراشيو جديد على الأمر ، وطالب علم ، ومتشكك وهو ايضا مقتنع رغم تحكيم عقله في النهار وفي الليلة اللاحقة هناك رجل آخر في الخفارة هاملت نفسه غير أنه ليس اول من يرى «الطيف» لحظة ظهوره : هوراشيو هو الأول . ولا الأمير يبدأ على الفور في التخاطب مع روح أبيه . هناك رجاء حار للتأكد وحوار مضطرب حول موضوع الشبح قبل ان ينفض هاملت عنه حُماته ويتبع «الطيف» من على المنصة .

إذن يظهر «الطيف» اربع مرات ، لثلاثة شهود احدهم متشكك ـ لمَ هذه التفاصيل الدقيقة لمَ تراكم هذه الادلة الظرفية ، اذ لم تكن الغاية منها تأكيد موضوعية «الطيف» لنا ،

قبل لقــائه مع هاملت ؟ تأكيد كهــذا ، في واقع الأمر حيوي بالنسبة لغرض شكســبير . لأن هاملت ، والنظارة كذلك فيا يرى ستساورهم فيا بعد الشكوك حول «الطيف» لا بصــدد حقيقته ، بل بصدد طبيعته . وكان مهماً جداً ألا تختلط شكوك كهذه مع شكوك هوراشيو الذي لم يخلص منها إلاّ بعد ان شاهد بعينه «الدليل الصادق والمحسوس» .

مشكلات الايمان الاليزابيثي بالأرواح

يثير «الطيف» في «هاملت» مشكلات ايمان الاليزابيثيين بالأرواح وهي تختلف عن المشكلات التي تشغل بال معــاصرنا السير اوليفر لودج* ولكيا نفهم فهماً تاماً ما يجري في المشـاهد التي يظهر فيها «الطيف» علينا ان نطّلع ليس فقط على الغيبيات السـائدة بشـأن الارواح في أيام شكســبير ، بل علينا ان نطلع ايضاً على الآراء الفلسفية واللاهوتية السـائدة بشـأنها فلم يكن شكسبير ليدخل نموذجاً جديداً ومنهلاً كهذا دون ان يحكم وصـله بالفكر والشعور المعاصرين حول هذه الأمور فهو قد رفض الشبح السينيكي لانه ببساطة لا ينتمي الى المعتقد الاليزابيثي ، وعندما أتى بشبح حقيقي الى الخشبة احـاط للأمر بتأكيده على كونه حقيقيا ، وبذلك باظهــار أثر الطيف في انفس اشــخاص لكل رأيه المغــاير في عالم الاواح ، وهذه الآراء تمثّل ما تراه قطاعات مختلفة من الجمهور .

وهكذا فان الفصــل الأول من «هاملت» يشبه بعض الشيء مع تركيز اشد ، مسرحية نقاش لبرنردشو ـ بدون النقـاش لنا ان نتصور كيف يعالج شو شبح والد متوفّى ، ان هو اراد ان يدخل ظاهرة كهذه في احدى مسرحياته كيف انه سيجمع عدداً من الاشــخاص يمثلون مواقف ذهنية مختلفــة ـ الكاهن ، المرأة العاطفية ، الرجل العملي ، الرجل العقـلاني ، المؤمن بالارواح صراحةً ـ وكيف يجعلهم يناقشون الامر في ثلاثة فصول او اكثر وشكسبير يفعل الشيء نفسه الى حدّ ما اربعة اشخاص مختلفـين يرون «الطيف» يمثلون ثلاثة مواقف نمطية إزاء مسـألة الارواح ، وترينا كلماتهم وحـركاتهم ردود فعلهـم المتباينة تجـاه سـحر هذا الزائر من العالم الآخـر . ليس هناك بالطبع إلاّ اقلّ النقـاش ، لأن الآراء تُعرض لابراز «الطيف» ، وليس بالعكس لقد وضـع شكسبير في هذه الخلفية أقصى ما يمكن ان يوضـع من رهافة فنية واقتصاد في المؤثرات ، بحيث لا يلحظ وجـودها إلاّ اقلّ الناس ومع ذلك ، فان اغفـالها يعـني ضــياع الكثير من جمال ورهافة المشاهد التي يظهر فيها «الطيف» ولذا فان لمحةً عن عالم اللاهوت الاليزابيثي ستعيننا على المزيد من تذوقها .

كانت هناك ، بايجــاز ، ثلاث مدارس فكرية في القــرنين السادس عشر والسـابع عشر بشـأن الأشـباح . قبل حــركة الاصلاح الديني ، كان الايمان بوجودها ـ وهو بالطبع يعـود الى عصور سبقت المسيحية بكثير ـ لا يشكل صعوبة فكرية للرجـل العادي ، لأن العقيدة الكاثوليكية بوجود «المطهر» تهيىء تفسـيراً كاملاً لهـا بمصــطلحات اللاهوت ، ولو أن مفكرين من أمثال القديس توما الأكويني خاضوا أحياناً في تأملات استبقت بعض الشيء النظرية البروتستانتية اللاحقـة والواقع ان العقيدة الدينية والمعتقد الشعبي في هذه الحالة ، أيد كلاهما الآخـر فكان معـظم الكاثوليك في عصر شكســبير يؤمنون بأن الاشــباح هي ارواح الموتى ، وقد سُمح لها بالعودة من المطهـر لغـرض خـاص ، ومن واجـب الاتقياء ان يعينوها عليه ان استطاعوا لكيا تجـد الروح الهائمة راحتها غير أن الامر لم يكن بهذه البساطة للبروتستـانت . كان معـظمهم يؤمن بحقيقـة الاشـباح دونما تســاؤل ، ولكن ما السبيل الى تعليلها ؟ حتى العقلاء لم يشكوّا في وجود الاشباح ، فالدلائل في كل مكان تؤيد ذلك . والأهمّ من ذلك ان التوراة تؤيده وهي لا يمكن نقضــها وأبرز مثال عليه طيف صــموئيل الذي تستحضره السـاحرة في عين دور بطلب من شــاؤول . ولكن كيف تكون الاشـباح ارواح الموتى بعـد أن ألغــى البروتســتانت فكرة المطهــر ، وهذه الارواح تذهب مباشرة الى النعيم في السماء أو السجن في الجحيم ، عابرة في الحـالتين «ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا يعود مسافر» ؟

هذه المعضـلة أثارت الكثير من الجــدل الطويل ، واللاهب أحياناً في الدوائر اللاهوتية حول طبيعة الاشباح ومكانهــا وكانت النتيجة البروتستانتية ان الاطياف قد تكون أحياناً ملائكة ولكنها عموماً شياطين ، تتخذ لنفسها شكل الراحلين من الأصـدقاء او الاقارب لكي تلحق اذى جسديا او روحيا بالذين تظهر لهم .

وقد عبر عن هذا الرأي الملك جيمز الأول في كتابه «علم الجن» Daemonologie (1597)* وهو شائع جدا بين كتاب تلك الفترة البروتستانت .

وكان اشمل بحث للموضوع ، فيا أعلم ، كتاب بقلم لودويغ لافاتر صدر في زوريخ عام 1570 ، نقله الى الانكليزية شخص رمز الى اسمه بـ ر . هـ . وطبع عام 1572 بعنوان «في الأشباح والارواح السارية في الليل» وظهرت له طبعة ثانية عام 1596 . لا يبدي سپولدنغ اي علم بهذا الكتاب المهم في كتابه «علم الجن الاليزابيثي» غير أن مورمان يؤكد عن حق على أهميته الكبرى بالنسبة لمسرحية «هاملت» والواقع ان الكتاب شديد القربى لمشاهد الطيف ، بحيث نرى من المحتمل جدّا ان شكسبير قد قرأه ومهما يكن من أمر ، فان هاملت نفسه ملي بالآراء التي يفصلها لافاتر ولا يسعنا فهم موقفه من أبيه دون أخذ هذه الآراء بعين الاعتبار .

وقد صدر عام 1586 جواب طويل كثير الشواهد العلمية على كتاب لافاتر ، كتبه من وجهة النظر الكاثوليكية محام فرنسي يدعى پيير لواير ، وجعل عنوانه الطويل «الكتب الاربعة حول الاشباح والأطياف ورؤى الارواح والملائكة والشياطين التي تظهر حسيا للبشر» ، وهو كتاب اقل إضاءة من كتاب لافاتر ، ولكنه ، كما سأبين ، ليس عديم الصلة بـ «هاملت» .

ثم كانت هناك مدرسة فكرية ثالثة حول الموضوع نلمحها في موقف هوراشيو في مستهل المشهد الأول . أشهر اعضائها ريجينالد سكوت ، وكتابة «اكتشاف السحر» (1584) ، الذي ألحق به «بحث في الشياطين والأرواح» ، يعتقد الجميع بأنه أحد مصادر شكسبير . ورأي سكوت تشككي ، كليا وبصراحة . وهو كمسيحي ، بالطبع لا ينكر وجود الارواح . أما ما يناقشه تفنيداً ، فهو امكان اتخاذ هذه الارواح اشكالاً مادية ، وله من الجرأة ما يجعله يحاول أن يفندّ ظهور الأطياف في الكتاب المقدّس ، كما حدث مثلاً في عين دور اما الفكرة القائلة بأن بوسع الشياطين اتخاذ أجساد الموتى شكلاً لها ، فهي في نظره لا تقل بطلانا ودنساً عن النظرية المطهرية التي سبقتها وبعبارة أخرى ، فان الارواح إما وهم من اوهام الاذهان المكتئبة ، أو خدعة يقوم بها احد الحيالين . والجدير بالملاحظة ان الكتاب جميعاً ، مهما تكن وجهة نظرهم ، يقولون ان الاشخاص الذين يعانون الكآبة ، كهاملت ، عرضه بوجه خاص للرؤى الشبحية . لم يجد سكوت أتباعاً يذكرون وحرق كتابه علنا على يدي الجلاد حالما اعتلى العرش مؤلف كتاب «علم الجن» الذي ألفه ـ كما يقول في مقدمته الملكية ـ نقضاً للآراء اللعينة التي عبر عنها اثنان بصورة رئيسية في عصرنا احدهما انكليزي يدعى سكوت ، لا يخجل من ان يقول في كتابه علناً إنه لا يمكن ان يكون ثمة شيء يعرف بالسحر وهكذا يبقى على الخطل القديم الذي اقترفه الصدوقيون إذ انكروا وجود الارواح غير ان «الخطل القديم» استمر ولو ان الناس اضحوا يترددون في التعبير عنه علنا . والسير توماس براون ، الذي كتب كتابه المشهور «دين طبيب» «Religio Medici» بعد الملك جيمز بحوالي اربعين سنة ، يردّد صدى كلماته «إنه للغز بالنسبة لي ... كيف ان العديد من الرؤوس العالمة تنسى ميتافيز يقيتها ، وتحطم سلم ودرج المخلوقات ، حين تشكك في وجود الأرواح أما أنا فانني كنت دائما اصدق ، والآن أعلم أن هناك ساحرات : والذين يشكون في ذلك فأنهم لا ينكرون وجودهن فقط ، بل وجود الارواح ايضاً وهم بشكل موارب ، وبالتالي ، لا ضرب من الكفرة ، بل ضرب من الملحدين» .

يبدو هذا اشبه بجواب مباشر على كلام سكوت ، في حين ان الفقرة التالية ، من الباب نفسه من «دين طبيب» جديرة بالاقتباس بصدد «هاملت» :

«أومن بأن الشيطان فعلاً يدخل في بعض الناس ، وأن روح الكآبة تدخل في آخرين ، وان روح الوهم تدخل في غيرهم ... واعتقد ان الكثير من الغوامض التي تعزى الى مكتشفاتنا انما كانت كشفاً لطيفاً من الارواح ... ولذا فأني أعتقد ان هذه الخوارق والنُذُر الرهيبة الكثيرة التي تسبق خراب الدول ، والأمراء ، والأفراد ، ما هي إلا إخطارات كريمة من ملائكة الخير ، يصفها البحثةُ الغافلون بأنها نتائج المصادفة والطبيعة» .

ويجمل القول أن الارواح كانت بعضاً من الاهتمامات الرئيسية في تلك الفترة . وكما يقول لولواير :

«من بين كل المواضيع العادية والمألوفة للحديث ، تلك التي يخوض فيها الناس برفقة اشياء بعيدة عن الطبيعة ومفصولة عن الحواس ، ليس ثمة موضوع جاهز ، أو معتاد ، كموضوع رؤية الارواح والتساؤل فيما اذا كان ما يقال عنها صحيحا . أنه الموضوع الذي يناقشه الناس باستعداد واستفاضة اكثر من غيره ، وذلك لكثرة الأمثلة ، ولأن الموضوع جيد وممتع ، والخوض فيه أقل مللا من الخوض في أي موضوع أخر .»

وعندما يصف الشاعر ملتون دراسات الليالي الطوال في قصيدته «المفكر» Ir Penserdso وهو في «برجه الموحش الشاهق» يلفت منا النظر إذ يضع علم الارواح والجن مباشرة بعد الفلسفة وقبل التراجيديا قديمها او حديثها فأفلاطون يُعين دارسه على :

أن سرد ما في العوالم او الاقاليم الشاسعة التي تسكن العقل الخالد الذي قد هجر دارته في زاويته الجسدية هذه .

والميتافيزيقا تفضي الى التأمل في هذه الارواح :

وتلك الشياطين والجنّ الموجودة
في النار أو الهواء أو فيض الماء ، او تحت الارض
وهي تتفق تماماً بقواها
مع الكواكب او العناصر

ودراسة هذه الشياطين والجن ، بدورها ، توحي بمآسي ايسخلس وسوفوكليس .

والمسرحيات الأقل التي
في عصر لاحق شرفت الخشبة

وفي رأيي اننا في هذين البيتين الأخيرين نلمح إشارة الى «هاملت» و «مكبث» وعلى كلٍ ، فاننا لن نجد شهادة أفضل على الأهمية التي كان يعلقها مفكرو ذلك العصر على مسألة الارواح ، والمكانة التي انزلوها بين ضروب البحث والدراسة الأخرى . فهي من ناحية فرع من الفلسفة ، وهي من الناحية الاخرى عنصر مألوف من عناصر الدرامة التراجيدية .

الشهود الاربعة

ولكن لم يكن هناك ما هو مؤكد او محسوم بشأنها وبقيت موضوعاً للجدل المستمر . وبينما كان الفطاحل يتناقشون فيما بينهم ، ما الذي كان للرجل العادي أن يؤمن به أن نسأل هذا السؤال هو ان نكشف عن أحد الاسرار الرئيسية في انجذاب العقول الجادة في عصر شكسبير لـ «هاملت» ، لأن المسرحية انعكاس رائع لتخبط وفوضى الفكر حول هذه المشكلة من الأشخاص الأربعة الذين يرون «الطيف» نجد ان اثنين - مرسيلس وبرنردو - هما من ضباط الحرس ، ومن الذين ، في أغلب الظن ، لا تهمهم كثيرا التأملات الفلسفية واللاهوتية انها نمطان للمعرفة عن الاشباح عند غير المفكّرين من الاليزابيثيين . ويستخدم شكسبير مرسيلس كمعبر عن وجهة النظر التقليدية التي كانت جزءاً من انكلترا في العهد الذي سبق الاصلاح الديني إنه يشارك في العراك لمنع «الطيف» عن الرحيل في نهاية المشهد الأول ، وفي الحال يندم على ذلك ، قائلا :

إننا لنسيء اليه ، اذ نقابله بالعنف
وهو على ذلك الجلال
فهو كالهواء لا يطعن
وكل ضربةٍ منا باطلة انما هي هزءٌ خبيث .

وهذا شعور يؤيده الموقف الكاثوليكي كما يقول لوابير :

«من المؤكد ان الارواح لا تستطيع العودة في أجسادها الراقدة في القبور ، بتنشيطها واعادة الحركة والحياة اليها بعد ان فقدتها ولذا اذا اتفق وعادت الى هذه الدنيا بمشيئة الله وظهرت لنا فانها تأخذ جسداً طيفيا لا جسداً حقيقياً اما الذين يعتقدون انها تعود في جسدها الحقيقي فيخدعون انفسهم ، لأنها لا تتسربل إلا بطيف من الهواء لكيما تظهر لعيان البشر .»

ونجد ان مرسيلس ايضاً هو الذي ينطق الابيات الجميلة التي تلي ذلك ، عن سلام موسم عيد الميلاد وهي التي ، اكثر من أي كلام آخر في المشهد ، تهيء الخلفية الدينية للخوارق الواقعة فيه ومع ذلك فيبدو أن له من المعرفة بالدارسين ما يجعله

يعلم بوجود جدل كبير حول الاشباح . فلئن تكن آراؤه في المشهد الأول أقرب الى آراء القرون الوسطى فانه في المشهدين الرابع والخامس مستعّد لقبول أفكار مغايرة لها .

ولكن عندما ننتقل الى الشاهدين الآخرين ، يصبح تأمل ذلك العصر في الارواح مهمّا بالفعل . فهوراشيو وهاملت طالبان جامعيان وبالتالي فان آراءهما متقدمة وبفعل مطالعتهما وفضلاً عن ذلك فانهما تلميذان في جامعة مشهورة بمذهب لاهوتي معيّن انهما يدرسان معاً في جامعة ويتنبرغ ، جامعة لوثر ، مهد الاصلاح الديني بالذات . فهما في الواقع بروتستانتيان ولهذه الحقيقة أهميتها في تأويلنا للمسرحية وذكر شكسبير لجامعة ويتنبرغ ليس بالاشارة الوحيدة الى انه اراد لجمهوره ان يفكر بالدانمرك كبلد بروتستانتي فالمأثور الهاملتي يعود الى ماضٍ بعيد يسبق المسيحية ، ويرينا شكسبير وعيه ان الحوادث وقعت في زمن غابر بأن يجعل انكلترا بلداً يدفع الجزية للتاج الداغركي . وهو هنا بلا شك يستفيد من المادة التاريخية التي استقاها من مصدره غير أنه يحتاط في التأكيد على النغمة المسيحية منذ المشهد الأول كما يوضّح لنا أن طيفه طيف مسيحي خذ مثلاً الأبيات التي ألمحت اليها قبل قليل ، والتي هي من كلام مرسيلس :

يزعم بعضهم انه عندما يحين ذلك الموسم
الذي نحتفل فيه بميلاد مخلّصنا المسيح
يغني طير الفجر الليل بطوله
وعند ذلك يقولون ان لا روح تقوى على التطواف
فتمُسي الليالي نقية ، ولا تسقط الشهب
ولا يؤذي الجن أحداً وتعجز الساحرة عن سحرها
تلك فترة مقدسة ملؤها الخير .

واذا كانت دانمرك «هاملت» مسيحية فان الجمهور سيفترض أنها ايضاً بروتستانتية وقد بيّنت آنفاً ان دانمرك شكسبير هي في الواقع انكلترا الاليزابيثية ومهما يكن فان الناس كانوا يعرفون أن الدانمرك من دعائم الكنيسة اللوثرية واضافةً الى ذلك هناك طقس ديني في المسرحية ـ جنازة اوفيليا ـ وهو قطعاً غير كاثوليكي غير ان لنص الحديث يحيطه بمظاهر طقوس كنيسة روما فنجد في طبعة «غلوب» Globe لشكسبير مثلاً ما يلي :

'يدخل الكهنة الخ في مسيرة دينية يتبعها جثمان اوفيليا وليرتيس والنادبون الملك ، والملكة وحاشيتها الخ' ....

مما يوحي أن في الجنازة يحمل الصليب والمباخر على الاقل الا ان هذا كله ليس الا اضافات تحريرية لا تستند الى ذرة من الاصل في طبعة «الفوليو» او «الكوارتو الثاني» بل ان هذه البهرجة سخيفة اذا تذكرنا ملاحظة هاملت عن «المراسيم المبتورة» ومطالبة ليرتيس الغضبى بالمزيد من «الطقوس» اما «الكوارتو الثاني» فالنص فيه مختلف جداً .

«يدخل الملك ، والملكة ، وليرتيس والجثمان» من الصعب أن نكسو هذه العظام المجردة بملابس كنسية فضفاضة هل غابت البهرجة لأن المراسيم مبتورة ؟ هذا بعض السبب وهناك بعضه الاخر فالكوارتو الثاني يخبرنا ـ وهذا ما غاب عن الملاحظة حتى الآن ـ عن شخصية القائم بالصلاة الذي يدعوه ليرتيس «الكاهن الغليظ» ويبدو انه يرفض التعاطف ويصّر على حرفية القانون الكنسي خطاباه الاثنان يبدآن بكلمة «دكتور» التي اعتبرها أنا أختصاراً لـ «دكتور في اللاهوت» وهذا لا يعني في اية مسرحية اليزابيثية شيئاً الاّ كاهناً بروتستانتياً ولعل استعمال كلمة «دكتور» هنا يشير الى الزي الذي يجب ان يرتديه الشخص وهو «الجبة السوداء» كما أني احسب ان الوجه العبوس الذي لمحه شكسبير في خياله انما هو وجه أحد قسس الكنيسة الانكليكانية وعلى كل حال ، فالواضح أنه رأى المشهد كله بمنظور معاصر ، وان الكنيسة الانكليكانية الموطدة هي مظهر من مظاهر الدانمرك . وخارج عن الصدد ان يستشهد أحد بقول «الطيف» «بلا اعتراف ولا قربان ولا زيت مقدس» دليلاً على العكس فالطيف كاثوليكي وهو قادم من المطهر ..

اذن فطالبا ويتنبرغ بروتستانتيان ويؤمنان معاً بالفلسفة البروتستانتية حول الأرواح ولكن هناك فرقاً بين وجهتي نظرهما فهوراشيو كما قلت ، يأتي الى الخشبة وهو أحد اتباع ريجينالد سكوت او على الاقل،متشكّكاً في موضوعية الاشباح كلا

الحــارسين يرتعـد رعبا ولكنه يحييها وعلى شـفتيه ضـحكة بذلك السؤال المستهزىء :

'هل ظهر ذلك الشيء مرة أخرى الليلة ؟'

وتأكيده اللاحق : «لا . لا انه لن يظهـر .» الا أن الطيف سيغيرّ موقفه بسرعة ويهدمّ فلسفته بصدد الاشباح بحيث ان اقواله في ما تبق من المشهد تكشف عن ذهن يتقلّب بين نظرته البروتستانتية ونظرة القرون الوسطى ويلتمع شكله القديم أحياناً كما في عبارته : «قف أيها الخيال !» بيد اننا في مجابهة الليلة التالية نجده ينحاز مثل مرسيلس الى جانب لاڤاتر ولو أن هاملت ما زال يشك بصراحة في انه لم يصدقّ ويكاد يعيره بضحالة «فلسفته» وهاملت ايضاً يتوقف بين رأيين ولكن مشكلته غير مشكلة هوراشيو لنتأمل فيها .

هاملت ليس تلميذا لـ سكوت صحيح أنه يعترف اكثر من مرة بشكوكه حول «الطيف» ولكن لا علاقة لها بموضوعيته انه يقبله كروح ولا نرى منه اي تردد في اعتقاده هذا اما الذي يشك فيه فهو هوية «الطيف» وطبيعة المكان القادم منه هل هو حقا روح ابيه ام أنه شيطان ، أم ربما ملاك ؟ هذه مشكلته ولذا فهو لا يسفّه حكاية هوراشيو كما سفّه هوراشيو حكاية مرسيلس وبرنردو ومع ذلك فان حيرته ظاهرة جدا في الاسئلة التي يطرحها عليهم وطبيعة هذه الحيرة ظاهرة في العزم الذي يفصح عنه بعد السؤال والجواب :

اذا تقمص شخص أبي النبيل
فانني سأخاطبه ولو فتحت جهنم فاها
وأمرتني بالصمت

هذا كلام طالب في جامعة ويتنبرغ وقارىء لكتاب لاڤاتر إلاّ ان الدرع الذي يتحدثون له عنه بالتفصيل يلفت انتباهه : انه يبدو حقيقيا جدا ومغايراً لشبح «الرعب» التقليدي وهكذا فاتنا في قوله :

روح أبي تحت السلاح ليس كل شيء على ما يرام
لعل في الامر سوءًا ليت الليل يقبل الان

نلق الابن الذي تتناوشه الشكوك الراعبة وهو يحنّ الى لقاء الكائن الوحيد الذي بوسعه اعلامه بالحقيقة .

وعندما يلتقي الشبح الرهيب وجهاً لوجه فان التساؤلات اللاهوتية هي اول ما يقفز الى لسانه :

ملائكة الرحمة والخير أحفظينا !
سواءً كنت روحاً منعماً ام مارداً لعينا
بنسائم من السماء جئت ، ام بأعاصير من الجحيم
خبيث النوايا ام نبيلها
فانك قادم في شكل يثير التساؤل
ولسوف اخاطبك ولسوف ادعوك هاملت
ملكاً واباً وداغركيا حاكما

قد يكون هذا الكلام شكلاً من أفضل شعر شكسبير المرسل الا أنه مادةً كلام بروتستانتي عادي عن الارواح والجن ولو حولناه الى نثر لكان كما يلي : «هذا الشخص النذير شيطان أو ملاك لست ادري ولكنه تقمص شكل أبي ولا يسعني رفض التخاطب معه ولابد من وضع المسألة على المحكّ مهما تكن المجازفة .»

وما دامت المقابلة المخيفة مستمرة فانها تبدو بأنها تقنعه تماماً بأنه فعلاً يجري حواراً مع روح ابيه والواقع أننا مهما قلنا عن هذه المقابلة لن نكون بالغنا في جلال وقوة ورعب وقعها في انفس المشاهدين في عهد شكسبير . والقسم العميق بشأنها يؤيد ذلك كله ولكن كيف نوفّق بين ذلك الواقع وبين ما كان هاملت حتى الان يؤمن به ؟ ما يكاد «الطيف» يختفي حتى ينشغل خيال هاملت بالمشكلة لمحة واحدة هي ما نرى ولكن أي لمحة ! سلطان العقل النبيل يضطرب على عرشه ويمدّ يديه متشبثا بشيء من الحقيقة النجوم الدائرة فوقه في السماء الارض الصلبة التي يركع عليها انها حقيقية لهاملت ان كان ثمة شيء حقيقي . وهو يطلب عونها بصرخة عالية مريرة ولكن هذا الذي تحدّث اليه ؟ أليس هو ايضاً حقيقيا واذا كان كذلك ما طبيعة حقيقته ؟

يا جحافل السماء ! أيتها الارض ! ماذا بعد ؟
وهل أضيف الجحيم ؟ ألا تباً !

السماء والارض ـ وماذا ؟ المطهر ؟ هو لا يعرف عن المطهر شيئاً ولا يذكر أبداً من اول المسرحية حتى نهايتها ولو انه يلمح اليه مرة في المشهد السرداب في همسة في اذن هوراشيو ولكن اذا لم يكن المطهر ، فليكن الجحيم . ويصدّ الفكرة نصف المنطوقة بصرخة من اتهام الذات العنيف . غير أن الفكرة موجودة يغذيّها ما يحدث توّا بعد ذلك ، وستنمو مع الزمن وتقوى بينا يضعف وقع المقابلة ويتلاشى .

سأعود الى مشهد السرداب بعد لحظة ولكني اود اولاً متابعة الاتجاه العام في تأمل هاملت طيف أبيه حتى مشهد التمثيلية عندما يضع المسألة فعلاً على المحكّ ، ويخلص نهائياً من شكوكه يترك هاملت في نهاية الفصل الاول رفاقه الخفراء لكي يذهب ويصلّي والصلاة تقرن بالصوم حسب تعاليم رعاة الكنيسة البروتستانتية وهذا لافاتر يقول : «على المعذبين نفساً أن يصلّوا بوجه خاص ، ويفرضوا على أنفسهم الصوم ، والحرمانَ ، والسهر ، والعيش القويم مع مخافة الله» .

كل هذا لفت انظار البلاط اليه لأن بولونيوس يحدّد بداية انحراف مزاج هاملت بهذه الفترة بيد أن الصلاة والصوم لا يأتيان له بالسلام ولا بالحلّ لمشكلته ويوم نراه بعد ذلك بشهرين نجد أن قبضة الشك ما زالت تشدّ خناقة وهذا الشك يعبرّ عنه بصراحة بقوله :

ان الروح التي رأيتها
قد تكون شيطاناً وللشيطان قدرة
على تقمص المظهر السارّ ـ اجل ولعله
لضعفي وسوداويتي
ولسطوته باستخدام ارواح كهذه
يخدعني ليجرّ بي الى التهلكة

وهذه الكلمات تردّد ثانية صدى أقوال «علماء» الارواح والجن الذين يجمعون كما رأينا على أن المكتئبين يتعرّضون بوجه خاص للابتلاء بالارواح . وبعد هذا بساعات قلائل ، في لحظة من اليأس والقنوط تظهر نظرية الشيطان منتصرة : لأن هاملت في مونولوغه «أأكونُ ام لا أكون» نجده يسبب «النسيان الوحشي» قد غفل نهائيا عن «الطيف» أو انه انصرف عن الاعتقاد بأنه روح أبيه ويجعله شكسبير يتحدث عن :

ذلك القطر المجهول الذي من وراء حدوده لا
يعود مسافر ...

لكي يخبر الجمهور بذلك وهكذا فان الحجر الذي يعتبره النقاد «التاريخيون» وغيرهم حجر عثرة يقع في مكانه كتفصيل آخر في البنية الدرامية الا أن هاملت بوسعه هنا أن يتمتع باسترخائه ، لانه على وشك ان يضع «الطيف» وقصته على المحك . فتمثيلية غونزاغو قادمة قريباً وسيشهدها عمه . كما يشرح لهوراشيو :

فاذا لم ينسرح جرمه الخبيء
عند عبارة معينة
لن يكون ما رأيناه الا طيفاً لعيناً
وما أنا الا ملوّث الاوهام
كأنما اوهامي محددة "ڤولكان"

وتتلو ذلك التمثيلية وتصرّف كلوديوس ازاءها ينتهي بهاملت الى اليقين ، ويقول : «ألف دينار لما قاله الطيف» «فالطيف» اذن ليس اداة تحريك الحبكة وحسب بل ان شكوك هاملت بصدده تشكل عنصراً كبير الاهمية من عناصر الحبكة طوال النصف الأول من المسرحية ولأكرر هنا أنا لا ارغب في ان أحكم مسبقاً على «شخصية» هاملت ليست شكوكه السبب الوحيد في مماطلته بل انه يكاد يعترف في مونولوغ هكيوبة ان لا حق له في التسويف ولكن له من العذر في ذلك اكثر مما رأى حتى الآن اي ناقد وهذا العذر على الاقل ، يجيء دافعاً قويا لاقحام تمثيلية غونزاغو وهي مسألة راح النقاد دوماً يرددون بأنها وسيلة رجل غير واثق من عمله .

غيبيات أخرى

وهكذا نرى ان المفاهيم المختلفة حول عالم الارواح في ذلك العصر تمثلت كلها في الأشخاص الذين جعلهم شكسبير يرون «الطيف» وحالما ندرك هذه الحقيقة ، فانها تضفي لوناً جديداً على احداث القسم الأول من المسرحية . الا ان شكسبير فعل اكثر من ذلك ، فأطّر طيفه بشتى الاشارات الى الغيبيات المتصلة بالموضوع فعندما يقول مرسيلس (1 ، 1 ، 42) «انت فقيه يا هوراشيو ، خاطبه» يفسر لنا لماذا اراد الجنديان ان يشاركهما تلميذ جامعة ويتنبرغ الخفارة اولاً كان المعتقد أن الشبح لا يستطيع الكلام قبل ان يخاطبه انسان بشر وهذا معتقد بقي سائداً حتى زمان الدكتور جونسن الذي قال مرة لبوزويل : «أفضل من وصفني طوم تايرز اذ قال : سيدي ، أنت كالشبح لا تتكلم أبداً حتى يكلّمك الآخرون» وهكذا فان برنردو متابعاً طلب مرسيلس لهوراشيو الخائف يهتف قائلاً :

«يريد من يخاطبه» ثانيا كان المعتقد أن الاشباح لا يستطيع مخاطبتها بأمان إلاّ «الفقهاء» أي العلماء وطلاّب العلم» لأنهم وحدهم مسلحون بالسلاح الضروري للدفاع الذي يتمثل في المعادلات اللاتينية لطرد الارواح اذا ما تبيّن ان الروح شريرة ولذا جيء بهوراشيو احتياطاً وعوناً معاً في محاولة المزيد من الاستقصاء «لهذه الرؤية المخيفة» التي رآها الحارسان في ليلتين متعاقبتين .

ثمة فيما اعتقد غيبية اخرى متمثلة في ارشاد مسرحي في «الكوارتو الثاني» يغفل عنه المحررون المحدثون . يصيح هوراشيو عند ظهور «الطيف» للمرة الثانية : «سأجابهه ولو حطمني ، قف أيها الخيال !»

ويجعل الكوارتو الثاني في الهامش هنا ارشاداً يقول :

«يفتح ذراعيه» وتأويلي لهذا ان هوراشيو يحاول ايقاف «الطيف» فيعترض سبيله بفتح ذراعيه كلمة هوراشيو هنا هي Cross وتعني في ذلك العصر «يعترض ، او يجابه عدائياً» وهو المعنى الاول الظاهر فيما يقصده هوراشيو ولكن كما يلاحظ بليكواي للكلمة معنى آخر بمعنى «يَعْبر» «وكل من يعبر البقعة التي يُرى فيها الشبح ، يصبح هدفاً لأثره الخبيث» وقد مات فرديناندو ستانلي الذي كان يوماً نصير فرقة شكسبير ، عام 1594 بعد أن جابه «رجلاً طويلاً عبر أمامه مرتين بسرعة» وحسب الكثيرون انه كان روحاً شريرة ولذا فان هوراشيو باعتراضه سبيل «الطيف» كان يجازف بخطر شديد .

وكذلك العراك الذي جرى بين الحرس وكلمات الندم التي فاه بها مرسيلس والتي وجدنا فيها ما يوازيها في كلمات لولوابير ، تجد دعماً في العبارة التالية من كتاب لافاتر :

«وهناك آخرون اذا ظهرت لهم الارواح هاجوها وطردوها بسيوفهم المشهرة ولربما قذفوا بها من النوافذ دون ان يقولوا لأنفسهم ان الارواح لا تؤذيها الاسلحة .»

ثم هناك صياح الديك ، وذكر الكنز المدفون وفكرة ان للطيف علاقة بما في دولة الدانمرك من «فساد وعفن» واشارة مرسيلس للمعتقدات الشعبية واشارة هوراشيو للمعتقدات الكلاسيكية حيث يبرز الفارق بين الجندي الذي يعرف الاشباح عن طريق ما يسمع و «الفقيه» الذي يقرأ عنها في الكتب بل ان كلام هوراشيو (1 ـ 1 ، 112 ـ 125) يكاد يكون اعادة بكلمات اخرى للفقرتين التاليتين من لافاتر :

"قبل التبديلات والتغيرات في الممالك وفي اوقات الحروب والشغب والمواسم الخطرة الاخرى تقع أمور غريبة في الجو والارض وبين الاحياء من الكائنات مما يناقض كليا مجرى الطبيعة المعتاد

هذه الامور يدعوها الناس بالعجائب والدلائل والوحشيات ، ونُذُر ما تخبئه الايام القادمة فترى في الفضاء سيوف ورماح وما يماثلها باعداد لا تحصى وتُرى وتسمع في الجو وعلى الارض ، جحافل من الرجال تتجابه معاً وعندما يجبر بعضها على الهزيمة ، تسمع صرخات مخيفة وقعقعة سلاح مدوّية .»

«تظهر دلائل وعجائب عديدة قبل موت الامراء العظام والتواريخ تروي لنا عن الدلائل التي ظهرت قبل موت يوليوس قيصر منها الضجيج الهائل الذي ملأ الأسماع في الليل في اماكن

كثيرة قاصية ودانية ثم ان خشية هوراشيو من ان يقتاد «الطيف» هاملت «الى قمة صخرية مريعة» ويدفع به هناك الى الجنون انما تعبّر عن اعتقاد شائع ايامئذ اعتقاد يستخدمه ادغار في «الملك لير» بعد أن يقع ابوه وقد سُملت عيناه من تلاع دوفر الوهمية ويتحدث عنه حديث المؤمن به الملك جيمز في كتابه «علم الارواح والجن» .

مشهد السرداب*

تبق الآن مشكلات تتصل «بالطيف» تستحق منّا معالجة اكثر اسهاباً تنتمي مجموعة منها الى ظهوره في غرفة نوم الملكة نرجىء النظر فيها ، وتنتمي مجموعة اخرى منها الى مشهد السرداب وهو مشهد يستقي فيه شكسبير بشكل متميز من المعتقدات «الروحانية» السائدة في عصره بين الناس وبين العلماء معاً ويلقي عليه سكوت ولافاتر ضوءًا منهلاً مع أنه حيّر الشارحين والدارسين جيماً فنحن نعجب للخفة التي يبديها هاملت في التخاطب مع روح ابيه ، في اواخر المشهد ، ونجهد في تفسير بعض كلماته الغريبة هنا مثل «يا ولد» «يا صاح» «يا خُلد» باعتبارها الفاظاً هسترية تصدر عن ذهن تاخم الجنون وهو تفسير صائب في بعضه ولكن وراءه الكثير اولاً لهاملت غرضه من هذه الخفة فحاجته الملحة هي التكتم وعليه ان يسدّ أفواه الشهود . إنه يثق بهوراشيو ، وهو على وشك ان يخبره بكل شيء إلاّ ان مرسيلس يجب مهما كلف الامر ان يمنع عن التحدث بما جرى تلك الليلة وهذا كله واضح جداً اذا تتبعنا سير الحوار بعناية .

عندما يأتون الى هاملت بعد مغادرة «الطيف» يحاول اول الأمر ان يصدّ فضولهم بخبر «رائع» لا ينبئهم بشيء وبعدها يودّعهم فجأة غير أن كلمات هوراشيو وتصرفه تظهر استياءه لهذه المعاملة وبما أن هاملت يهمه الاّ يسيء الى صديقه الاوحد في الدنيا يأخذه جانباً ليخبره ببعض الحقيقة وهذا ما يقوله النص : بعد أن يقول هوراشيو لصديقه إن كلماته «لا نسق فيها ولا معنى» :

هاملت : آسف لانها تسيء اليكما من كل قلبي
إي والله من كل قلبي
هوراشيو : لا ، لا إساءة فيها يا سيدي هاملت :
بلى والقديس باتريك ان فيها اساءة يا هوراشيو
إساءة كبرى تتعلق بهذه الرؤيا
إنه طيف كريم ، ارجو ان تعلما ذلك
أما من حيث رغبتكما في معرفة ما جرى بيننا
فتحكما بها ما استطعتما والآن يا صديقي الكريمين
كلاكما صديق واستاذ وجندي
ولذا ارجو ان تستجيبا لطلب طفيف مني

وبعد ذلك نأتي الى القَسَم المثلّث بينهم يبدو لي أن هاملت في خطابه الثاني على وشك الافصاح عن سره لهوراشيو ولكن اذ يرى مرسيلس يدنو منهما آملاً أن يشاركهما السرّ يقطع الحديث عند السطر 139 بأمره دونما لطف بالاّ يتدخل فيما لا يعنيه ثم في السطر 140 يخاطبهما معاً وقوله «بلى والقديس باتريك» دليل مهم على مقصد هاملت في مطلع خطابه لان القديس باتريك هو «حارس المطهر» فقد كان هذا القديس ، وهو حامي ارلنده ، في اواخر القرون الوسطى يعتبر الشاهد الاكبر على وجود ذلك المكان الاوسط بين النار والجنة لأن الاسطورة تقول انه وجد المدخل الى المطهر في جزيرة في «لوف ديرغ» فاستطاع بذلك ان يقنع الارلنديين المتشككين ولذا فان الاسطر الثلاثة الاولى من الخطاب تحوي اشارة لهوراشيو «الفيلسوف» البروتستانتي الذي لا يؤمن بوجود المطهر ان «الطيف» يقترن بالقديس باتريك وليس بالشيطان ، أي انه شبح حقيقي ، لا شيطان متنكر بشكل انسان وعند هذه النقطة يرى ان مرسيلس قد دنا وصار على مسمع منهما ومع أن كلمات هاملت الاخيرة لهوراشيو تبدو خالية من الدماثة ، فان الممثل الذي يلعب الدور يجب ان يجعل الأمر واضحاً للجمهور بأن عدم الدماثة هنا أمر مقصود ، وان هوراشيو سيتلقى منه التفاصيل حالما يتخلصان من مرسيلس ولكن يبقى مرسيلس ، بفضوله ، مشكلة لابد من معالجتها . والدليل على ان هاملت لم يشأ ان يسمع هذا الرجل إشارته الى القديس باتريك وكون «الطيف» كريما ، هو ان هاملت يسعى

جاهدا لاقناعه ان «الطيف» ليس بالكريم قطعا . فيخاطب الطيف في «السرداب» وكأنه شيطان ، أي «وسيط» تحدث إليه . فيدعوه «يا ولد» و «يا صاح» - أي «يا خادمي الامين» - ويجعل هوراشيو ومرسيلس يقسمان ، ومرسيلس يعتقد بأن الشيطان تحت أقدامهم وأغرب ما في الأمر - بل أشد ما فيه رعباً ، من وجهة النظر الاليزابيثية - ان هذه الفكرة أوحى بها «الطيف» نفسه لهاملت . لأن هاملت لا يشرع بتمثيله المذهل ألا بعد أن يقول «الطيف» أقسما ! وبعبارة أخرى ، ان الأب والابن يتحايلان معاً لتضليل شاهد مزعج . هل هذا تأويل صحيح لهذا المشهد الغريب ؟ لا أحسب ان أي قارىء صريح يقرأ لافاتر والكتّاب الآخرين سينكر ذلك خذ مثلاً هاتين الفقرتين من كتابه :

«يؤكد الحفارون طلباً للمعادن أن في الكثير من المناجم تظهر ارواح واشكال غريبة ، مرتدية ثياباً كثياب العاملين في الحفرة وهذه تهيم صُعُدًا ونُزُلا في الكهوف والمناجم الجوفية ، وتبدو وكأنها تجهد نفسها بشتى ضروب العمل ، كالحفر في اثر العروق ، وحمل المعدن معاً ، ووضعه في السلال ، وادارة الدولاب لرفعها ، فهي كالعمّال في كل ما تفعل .» (ص 73)
«لا تفزع اذا سمعت روحاً تتحرك وتحدث صوتاً ، لانها اذا كانت تخبط لتخويفك . أهملها ، ودعها تخبط ما شاء لها ذلك ، فاذا وجدت أنك غير خائف ، اسرعت بمغادرتك .» (ص191)

فالأصوات و «الخبط» التي كان يُزعم ان الارواح والشياطين تحدثها في احشاء الارض موضوع يعود اليه لافاتر وسكوت كلاهما مرة بعد مرة ويخبرنا سكوت بالمزيد قائلاً ان «الأكثرية السيئة من الشياطين» تقسم الى مائية وأرضيّة جوفية ونارية وان الارضية الجوفية منها «تهاجم الحفارين أو عمال المناجم ، الذين من شأنهم ان يعملوا في حفر عميقة ومظلمة في باطن الارض» ولنذكر ان السير توبي بيلش (في «الليلة الثانية عشرة» 3 ، 4 ، 121) يتحدث عن الشيطان قائلاً إنه «منجّم قذر» .

بعد هذا كله اليس واضحاً ان كلمات هاملت - حسناً نطقت يا خُلد ! ما اسرع ما تنقب الأرض ! حفار بارع !

انما تشبّه دمدمة «الطيف» بالاصوات التي يحدثها « احد هؤلاء الشياطين ... تحت الأرض» كما يقول ملتون.هور اشيوسيعلم الحقيقة من صديقه فيما بعد أما مرسيلس الفضولي فسيبقى حتى مماته معتقداً انه اقسم ثلاث مرات على مسمع من شيطان رجيم ، ويمسك لسانه بشأنه .

حالما نحصل على مفتاح الأحجية ، يقع عدد من القطع الصغيرة الاخرى في امكنتها فالعبارة اللاتينية Hic et ubigue (أهنا وفي كل مكان ؟) - من عبارات السحرة المشعوذين وصرف الطيف بعبارة «اسرح ، استرح ، ايها الروح الجزع» تتحمل تفسيرا مماثلاً ، ولو أنها تصلح أيضاً لمخاطبة روح كريم . والقسم الثلاثي كذلك نجد له موازيا في كتاب سكوت الذي يتحدث عن «الوعود والألحان التي يتبادلها المشعوذ والروح» وهي تعاد ثلاث مرات والحنث بها يقاصص بعقاب أبديّ ونلاحظ أن القَسَم ثلاث مرات لا يتكرر نصاً : فالأول يدور حول ما رآه الشاهدان والثاني حول ما سمعاه* والثالث حول التصرّف الغريب الذي سيتظاهر به هاملت كما ان التحول أو الانتقال من مكان الى آخر عندما يقسمون اليمين كل مرة صيغة شائعة نجدها ايضاً في مسرحية فليتشر «جائزة المرأة» .

أرى ان هاملت في هذا كله يبدو وكأنه يمثل دوراً ولكن هل ما يفعله تمثيل فقط ؟ وجود «الطيف» في السرداب يستغله لسدّ فم مرسيلس ولكن ماذا يصنع منه لنفسه ؟ نشأته بروتستانتية واحتمال كونه مخدوعاً من زائر جاءه من الجحيم أمر يخطر بباله ، كما رأينا ، حالما يتوارى شكل ابيه في الارض امام عينيه* . اذن ماذا يقول لنفسه عندما يتصرف الروح بالضبط كما لو كان شيطاناً في جوف الارض ؟ عندما يهمس لهوارشيو ، يكون قد قرر ان «الطيف» كريم ، غير ان الصوت الصادر عن السرداب كاف لزعزعة اي ايمان . يقول لولوايير : «بما ان الارواح لا تتراءى بالكثرة التي تتراءى فيها الملائكة والشياطين ينبغي ان نتفحص بامعان الارواح التي تظهر لنتأكد فيما اذا كانت حقّاً ارواحاً ، وليست كميناً يقيمه عدو الجنس البشري . ويستمر فيقترح ان «يستحلف المرء الروح» كوسيلة من وسائل التأكد من طبيعتها ، «لان الروح عندئذ لا تستطيع اخفاء أصلها» . وهذا بالضبط ما يفعله هاملت . ويستجيب «الطيف» ! إن شكسبير

لا يقول لنا نصاً إن مشهد السرداب يولد شكوكاً جديدة في ذهن هاملت ، بيد انه يشير بوضوح الى قنوطه في ختام المشهد اذ يقول :

فالزمان مضطرب . يا للكيد اللعين
ان أكون انا قد ولدت لأصلح منه اضطرابه !

في هذين السطرين كشف مهم عما يجري في دخيلة هاملت وفيها كما لاحظ الجميع اعتراف ضمني بعجزه الشخصي الا ان المناسبة المباشرة التي تؤدي الى هذا القول هي عودة لشكوكه بقوة مضاعفة حول أصل الشبح نفسه .

لم يجد شكسبير ضرورة لتأكيد هذا كله ، وابراز التفاصيل في شكوك هاملت عند هذا الملتقى لانه يعلم ان النظارة في مسرحه ستساورهم مثل هذه الشكوك ، وان بينهم تلاميذ لكتاب مثل لولوابير ولافاتر ، وحتى ريجنالد سكوت . لقد كان نصيره ايرل اوف ساوثها مبثون كاثوليكيا باقرار منه وكان كثيرون غيره كاثوليكاً باطنياً في حين ان النسبة الكبرى بالطبع بروتستانتية وقد وجد من المجزي درامياً ان يستعرض آراء المدارس الثلاث حول الموضوع والجمهور مهما تكن المدرسة التي ينتمي اليها سيتأرجح جيئة وذهاباً في رأيه كما يتأرجح هاملت ، بأحداث مشاهد «الطيف» .

ويتساءل مثله عما يجب ان يؤمن به قبل ظهور الرؤيا ثم ينفعل مثله بقوة للشيء الذي يراه ويرضى بأنه الروح الحقيقية للملك الراحل ، ما دام يرى الطيف ويقع مثله في حيرة من امره عندما يسمع الصرخات المنطلقة من السرداب .

ففي نهاية الفصل الاول لم يكن المتفرجون اكثر ثقة من البطل الحائر نفسه : هل «الطيف» روح كريم ، وهل القصة التي رواها صادقة ؟ وهكذا فان الشخصية المتحنّة معهم ، طوال النصف الاول من المسرحية لم تكن شخصية هاملت بل «الطيف» وما يعتبره النقاد المحدثون متاعب وحاجتهم لتفسير «التصرف الغريب» وتمثيلية غونزاغو فيما بعد ، لم تكن متاعب للمتفرجين أيامئذ ، اذ وجدوها نابعة بصورة طبيعية وحتمية من الموقف الذي وضع فيه هاملت ولكن كانت لهم مشكلاتهم ولعل اكبرها هي ان اللابروتستانتي الوحيد في المسرحية هو هذا الزائر من العالم الآخر ولو انه كان في حياته ملكاً للدانمرك اللوثرية اما الكاثوليك فيأخذون ذلك كأمر مسلّم به وأما البروتستانت المتعنتون فلن يعتبروه الا شيطاناً حتى بعد ان تثبت التمثيلية صحة قصته وأما الاكثرية فسيقفون بين الفئتين ويهزّون رؤوسهم وهم يرددون صدى كلمات هاملت :

ان في السماء والارض يا هوراشيو اموراً
اكثر بكثير مما تحلم به فلسفتك

وأما موقف شكسبير ـ فذلك سره كدأبه ابداً حوالي عام 1599 كتب غبريال هارفي على اوراق كتاب «تشوسر» (الذي حرره سبيث) ملاحظة تقول :

«يجد الشباب متعة كبيرة في قصيدة شكسبير «فينوس وادونيس» الا ان قصيدته «لوكريس» ومأساته «هاملت امير الدانمرك» من شأنها ان تمتعا الاناس الارجح عقلاً وحكمة» أليس من الممكن ان ما كان يفكر به الدارس الكمبريدجي هذا هو «الطيف» بشكل خاص حين ذكر «هاملت» ؟

لا ريب ان أشدّ ما كان يذهل الناس في عصر شكسبير هو قدرته على سحر «العامة» و «ذوي الذوق والحكم» في آن معاً فكان لمشاهد الطيف سحرها ووقعها المثير في انفس الحائشة بما تحمل من أفكار أوليّة حول رؤى الاشباح وكذلك في أنفس التجار والحرفيين الاكثر علماً الذين ينتمون الى مدرسة مرسيلس وكذلك ايضاً في انفس الجامعيين والفلاسفة من النبلاء والمنتمين الى نقابات الحقوقيين كل حسب نظرته الخاصة غير ان شكسبير كان في ارضاء ذوي الذوق والحكم ـ وهو ما نغفل عنه اليوم لقد كانت طبيعة وأصول الارواح الهائمة من مسائل العصر الكبرى لدى المفكرين وكان «الطيف» في مسرحية «هاملت» مساهمة حقيقية في الموضوع تصور مثلاً جامعياً من رجال البلاط ، من حاشية الملكة اليزابث ـ وكان هناك العديد منهم ـ بين المتفرّجين على «هاملت» بأي اهتمام عميق سيرقب الامير الطالب وقد جابه شبحاً لا ريب فيه وبأي استطلاع متعاطف سيتتبع اضطراب ذهن تلاحقه احداث قد تقع له هو نفسه (فيما يظن) وبأي تقدير كبير سيتلقّ ضروب الرأي والفعل

تي يقدمها الساحر الدرامي ما من شك قطعاً في أن «الطيف» في «هاملت» كان شخصاً بارزاً ومثيراً للاليزابيثيين اكثر بكثير مما يمكن ان يكون بالنسبة لنا قد نأسف على هذه الخسارة وهي فعلاً كبيرة ولكن المهم هو ان ندرك وجودها والنقاد الذين يقرأون «هاملت» وهم غافلون عنها قد يسيئون فهم فن شكسبير كليا .

* تقابل «السرداب» كلمة cellarage التي تعني الفسحة الكائنة تحت خشبة المسرح والتي كانت تسمى في المسرح الاليزابيثي بالجحيم - المترجم .
* معظم الطبعات تجعل القسم الثاني ايضا حول ما «رآه» الشاهدان اما طبعة كمبرج التي حررها مؤلف هذا الكتاب فتجعل القسم الثاني حول ما «سمعاه» وهو الاصح .
* يتوارى بواسطة فتحة «الفخ» (trap) في المسرح الامامي اذ يكون «الطيف» قد اقتاد هاملت من «المنصة» او المسرح الاعلى حيث يؤدي (في رأيي) المشهد الرابع من الفصل الاول .
* كاتب انكليزي معروف اشتهر باعتقاده بان ارواح الاموات يمكن استحضارها والتخاطب معها . وقد ترأس جمعية بريطانية تتعاطى هذا الموضوع ، وما زال اعضاؤها ، بعد موته ، يحاولون الاتصال بروحه .

— المترجم
* يرفض جيمز بصراحة رأي القائلين بالاشباح الملائكية ، وحجته في ذلك ان عصر المعجزات انتهى منذ زمن المسيح وتلاميذه

هل هناك مستقبل للأدب ؟

نيكولاي أناستا سييف

ترجمة عادل العامل

لقد سار تطور الفن على نحو ثابت يداً بيد مع المناقشات التي لم تلوّن الابداعية الفنية فقط ، بل والفترة المعنيّة ، والحياة عموماً .

فقد كان الموقف من العمل الابداعي كشيء ما غامض يعتبر شأناً من قِبل طليعيّي العشرينات ، على سبيل المثال . وكانوا يعتبرون الهدوء دليلاً على ان هناك خطأً في فنهم . فكانوا يعلنون عن مبادئهم الابداعية من السقوف rooftops .

وقد تغير الزمن الآن ، فمثل هذا الموقف هو اليوم أمر عتيق . ولابد أن مراقب الأحداث التصادفية سيصاب بالذهول لذلك الجو الذي ساد الندوة التي انعقدت على مسرح ثيرابي Therapy (العلاج الطبيعي ـ م) ، في نيويورك عام 1969 . فلم يكن اولئك الذين يستعملون الألفاظ المهجورة ، والذين اعتبروا المسرح على الدوام قضية جادة ينبغي أن تعامل باحترام ، ليستطيعوا حتى التصريح بآرائهم حول الموضوع : إذ اندفع عدد من ممثلي (المسرح الحي) نحو المسرح ، وهم يصيحون بأعلى أصواتهم ، بينما راح آخرون يهاجمون الناس من بين النظارة ، زاعقين بشكل متنافر في وجوه المتفرجين الذين كان الواحد منهم قد دفع عشرة دولارات ليستمع إلى نقاش عقلاني بشأن المسرح . وقد جعل الصخب جوديث مالين ، إحدى ممثلات (المسرح الحي) الأوائل ، تمتلىء بالسرور . فانتزعت مذياعاً من يدي احدهم ، وراحت تعلن ان ما يجري آنذاك هو أمر في غاية الكمال وصادق ، لانه تلقائي ولذلك فهو فن أصيل .

ويمكن إيراد الكثير من التعبيرات الصادرة عن الطليعيين الجدد في الستينات ، فيما يتعلق بأهمية المسرح ، السينما والرسم اليوم . وعلى كل حال ، فإن بالامكان إيجازها جميعاً بما أكدت عليه الندوة : وهو ان الفن يعتبر ظاهرة «بورجوازية» ينبغي ان نتخلى عن كل الادعاءات بأنها تعكس وتفسر الواقع بلغة الصور images ،وتندمج مع ذلك الواقع في الانفجار الجماعي والوجدي ecstatic «للحدث» . فالفعل يجب ان يكون جماعياً مادامت الابداعية الفردية ، برأي الطليعيين الجدد ، تحمل طابع البورجوازية . وبأختصار ، فإن الفن والفنان يمكن أن يحققا الوجد الأسمى من خلال دمارهما الخاص .

فما هو شرط الأدب في هذا النوع من الجو ـ ولا أعني التشكيلية الطليعية بل الأدب التقليدي ، الذي مايزال يعتبر أن الكاتب وأسلوبه بؤريان ؟

إن الكثير من الناس اليوم ينظرون إلى ذلك النوع من الأدب بارتياب .

ويستطيع المرء ان يفهم بيسر تلك المحاولات الصادرة عن الايديولوجيين من الجناح «اليساري» مثل هـ . ماركوس ، س . سونتاج وغيرهما لالغاء مثل هذا الأدب من غير إعطاء مهلة كافية لأخذ الحيطة والحذر . إذ أن مثل هذه المحاولات هي ، بطريقتهم الخاصة ، منطقية بل ومحتومة ، طالما ان الفن ، كما يرونه ، شكل من التفكير البرجوازي برمته ، ينبغي طرحه جانباً بشكل حاسم . بل يعتقد بعضهم أن مثل هذا العمل قد بدأ تنفيذه الآن .

كما ان موقف مارشال مكلوهان متناغم مع ذلك ، وهو الذي القى على مجرّة غوتنبرغ Guteners Galaxy ، كما هو معروف ، مسؤولية إنبثاق الفرداني individualistic في الناس ، والذي حفّز «الجماعية القائمة وراء نطاق الوعي» السعيد في العصور الماضية .

وعلى كل حال ، فإن الشكوك المحيطة بقيمة واصالة الأدب آخذة بالظهور في عقول الناس غير المرتبطين بأية حال بالثقافة الشعبية Popculture او الطليعية الجديدة . واليكم ما قاله چارلس پ . سنو Snow بهذا الصدد : «لو اشتمل العلماء على المستقبل في عظامهم لردت الثقافة التقليدية عندئذٍ متمنيةً ان لا يوجد المستقبل .» ، «وكان الجواب الصادق هو ان هناك ، في الحقيقة ، رابطة كان رجال الأدب بطيئين ، في رؤيتها حد انهم يستحقون اللوم على هذا ، بين بعض انواع الفن عند اوائل القرن العشرين واكثر تعبيرات الشعور اللاإجتماعي بلاهة . وكان ذلك سبباً واحداً ، من بين اسباب كثيرة ، في قيام بعضنا بإدارة ظهره للفن ومحاولة شق طريق جديدة او مختلفة لأنفسنا .»[1] ان مثل هذه الاقوال الصادرة عن رجل كهذا ، هي اقوال في غاية الأهمية : فهي لا يمكن تجاهلها ببساطة ، وان بالامكان ايجاد تفسير من غير صعوبة كبيرة . ان المثل هنا ليس نموذجياً تماماً . فسنوليس مجرد كاتب مهم بل هو فيزيائي متدرب ، ولذلك فالفكر التكنوقراطية التي تحاول اليوم ان تحل محل الانسانيات قريبة جداً اليه .

ومهما كان ، فإن المشكلة تكمن في الفكر الخاصة بانكار الابداعية الفنية ، التي تظهر بين الكتاب . وطبعاً ، فان مؤلفي الروايات ، الحكايات والقصص ـ وبعضهم ذوو السمعة العالمية الانتشار ـ يحجمون عن التطور او التخلي عن حرفتهم ، ولكن مفهومهم عن دورهم المهني في عالم اليوم يتغير بشكل يمكن إدراكه . ويبدو لي ان نبض الاجابات على الأسئلة المطروحة ، في استبيان شامل اجرته للكتاب عام **1971** مجلة (الادب الاجنبي) السوفيتية ، قد اظهرت ميلاً واضحاً تماماً نحو ذلك النوع من إعادة التقييم .

«إن شيئاً جديداً ، مدهشاً وفاتناً يحدث في العلم ، التقنية والثقافة باستمرار . والعلماء لا يستطيعون دائماً ـ ولا هم يريدون ـ ان يكتبوا عن تجربتهم في البحث وعن إنجازاتهم . ولكن ينبغي ان يبادر كاتب ماهر ، كاتب ذو استمتاع كبيرة بالمادة ، فيتقدم لمساعدتهم . وبذلك يمكن ان تظهر رواية وثائقية في غاية الامتاع ستجعل القارىء يرى ان الحقيقة ، في حالات كثيرة ، هي اكثر اثارة للدهشة من الادب القصصي .»[2]

يأتي هذا البيان من الكاتب الفنلندي مارتي لارني ، الذي اوصلنا في كتبه الى ان نتوقع شكلاً ادبياً غير عادي بل ومتنافراً ، شكلاً يتميز بالحدة وقادراً على تحويل الواقع الى «ادب قصصي» .

حتى كاتب كهذا قد عزا لنفسه (وربما ليس لنفسه فقط) الدور المعتدل والمتواضع جداً لمؤرخ مثابر للاكتشافات والانتصارات العلمية . فما هو مطلوب ، برأيه ، لملء ذلك الدور هو المهارة والحماسة . فالالهام وموهبة المكتشف (وليس موهبة المبسِّط populariser) لم تعودا عنصرين اساسيين في الابداعية .

وليس هذا بالمكان المناسب لطرح جوهر المناقشات المستمرة في جميع انحاء العالم حول دور الوثائقية . وسأذكر فقط ان تركيب شكل الرواية والقصة nonfiction الذي يميز الموقف الفني السائد وغالباً ما يؤدي الى نتائج مؤثرة ، ليس على الدوام خالياً من الألم بالنسبة للادب او المؤلف نفسه .

ولكن هل يقف الادب محتاجاً الى الدفاع ؟ بعد كل شيء ، ليس على المرء سوى ان يرجع الى قرون من الموروث في الابداعية الفنية ويعلن ان ليس هناك إبتكارات تكنيكية تهدده بالمرض ، وان الانسان ، بصرف النظر عن قوة تأثير الاوساط

الجماهيرية اليوم ، سيشعر دائماً بحافز الى التسامر مع الفن . وذلك هو ما يسلكه الناس في الغالب . ان التعبير الصادر عن أ . كازين A.Kazin ، الناقد الامريكي والانسان الذي ينطوي على شغف ونفاذ بصيرة في الأدب ، هو تعبير في غاية النموذجية . فمع انه يعترف بأن الأدب الآن في موقف عسير وغير عادي ، فإنه متأكد من انه «مع هذه الكثرة من صراعات التناقض العنيفة في ذاته ، فليس أقل ما لدى الروائي اللامع من بلاغة هو الذي سيفي بالغرض ... وانما الصبر وعمق العمل القصصي نفسه !»(3)

ويمكن تعزيز هذا الموقف بالبينة الفنية الحية ، وتذكير الشكوكيين بان السنوات الاخيرة قد شهدت ازدهاراً في الرواية الامريكية اللاتينية ، انجازات مؤثرة في النثر الياباني ، وكذلك الانعكاس ، البادي في الأدب الافريقي ، لنهضة سكان تلك القارة نحو إبداعية إجتماعية مستقلة . وهذا اعتبار وجيه ، ولكن هل هو جدير تماماً بالثناء في حد ذاته ؟ بعد كل شيء ، لقد نشأت شكوك فيما يتعلق بمستقبل الأدب في المجتمعات البورجوازية المتطورة ، إتخذت لها شكلاً معيناً في الولايات المتحدة الأمريكية وبلدان اوربية معينة . وليس هناك من شك في ان كتباً قوية ذات طابع فني أصيل تظهر بالتأكيد هناك ايضاً ، وبأعداد معتبرة . ولكن المسألة اليوم ليست مسألة اعمال فردية وإنما مسألة نزعات معينة محددة جداً توجه تهديداً حقيقياً إلى مستقبل الأدب . وهو تهديد لا يكمن فقط في الانفعالات التدميرية لدى الطليعيين الجدد ، واحابيل التكنوقراطيين .

وسأحدد كلماتي مباشرةً بالقول ان سقط المتاع لا يشكل شيئاً جديراً بالملاحظة ولا بسبب توزيعه الجماهيري ، بالطبع ، خطراً ما على الادب الجاد ، ولكنه في الاكثر خطر ظاهري ، وقابل للتمييز بسهولة .

كما انني لا اشير الى أدب الطليعيين الجدد ، الذي تتضاءل إمكانياته بشكل متسارع ، والذي يبدي ميلاً (رغم كل ادعاءاته الثورية) نحو الاندماج بالنظام الاجمالي «للثقافة الجماهيرية» .

إن ما اهتم به هو الادب الواقعي الجاد الذي يهتم لانحطاط القيم الاخلاقية في المجتمع البرجوازي ، ولا شخصنة الفرد هناك ، وتحوله الى انسان منظم «انسان في الزحام» وفي الوقت الذي يعي فيه مثل هذا الأدب بشكل حاد إسراف المناخ الاخلاقي والاجتماعي ، ويسعى بإخلاص إلى ان يعكس ذلك في كتاباته وان يعبر عن الاعتراضات الموجهة اليه ، فانه غالباً ما يكشف عن إعتماد كامل على ذلك المناخ .

وعلى خلاف نزعة «الحدث happening » ، فان ذلك الادب لم يُظهر اي ميل نحو التماثل مع الواقع ، ومع هذا ، فانه يتقدم بسرعة مقترباً منه ، في الواقع . وفي ذلك ، برأيي ، يكمن التهديد الحقيقي لوجوده .

إن من البديهي ان لا تكون حقيقة الحياة وحقيقة الفن واحدة والشيء نفسه تماماً . فالفنان لا يعكس فقط الواقع بل يحوله ايضاً من اجل ان يدرك بشكل اكمل ، في عمله ، المغزى الحقيقي للتاريخ والحياة الانسانية .

وعلى كل حال ، فإن هناك شيئاً آخر مأثوراً ايضاً : فمن الحياة بالذات يستمد الفنان الواقعي مشكلاته ، شخصياته وصراعاته . وروابطه مع الواقع مصدر اساسي لا ينضب للابداعية ولقدرة الفن نفسه على التحمل . وبالنتيجة ، كلما كانت الروابط اقوى ، كانت الاستنتاجات الحالية والاخلاقية التي يستنتجها اكثر جدارة بالثقة .

ولكن الحياة ، الواقع ، تكشف عن نفسها بطرق مختلفة . فأحد الجوانب صعب على الادراك الحسي ، متناقض للغاية ومتغير ، ولكنه يحتوي على الحقيقة ومتأصل في الواقع . واسمى واجب للادب هو ان يعكسه ، يعرفه ، وينفذ الى جوهره الاصيل . اما الجانب الآخر ، فانه يبدو بصورة خادعة بسيطاً ومفتقراً الى العمق . وهو لا يعكس صراعات العصر ، اضافة الى انه يشوه معناها الحقيقي . وهذا الجانب الاخير هو الذي تحاول «الثقافة الجماهيرية» بدون كلل ان تشجعه ، سعياً منها الى اختزال الوعي الاجتماعي الى صفة مشتركة واحدة وتحويل كل النضالات الانسانية ، حتى النبيلة منها بشكل اساسي ، الى عنصر من الشعبية Vogue في البرجوازية .

ان «الثقافة الجماهيرية» ، بعدائها للكرامة الانسانية ، هي تحتم للفن ايضاً . وليس في هذا ما يثير الاستغراب ، اذ ان اهدافها متعارضة تماماً . فبينما يحاول «المجتمع الاستهلاكي» ان يُشيع نمطاً «متوسطاً » للانسان ، والفن الأصيل ، فانه وعلى

…ميعي من ذلك . يُشبعه بالاحساس بفرديته ويفرز امكانيته …رية الكامنة . انه وبقوة ربما لم تكن معروفة في الماضي ، يفرض (أي المجتمع الاستهلاكي) النمط على الثقافة الديمقراطية الشمية . كاشفاً بوضوح اكبر من أي وقت مضى عن عدائه نحو فروع معينة من الانتاج الروحي ، كالفن والشعر ، على سبيل المثال»[*] .

في ظروف كهذه ، يتطلب الامر شجاعة كبيرة من الفنان لمقاومة ذلك النمط ، وبالكشف عن الجانب الحقيقي من الواقع كما هو متميز عن شكله «الجماهيري» المختلف ، يقابل رؤياه الخاصة عن العالم بالمستويات الاجتماعية للبرجوازية . ان الفجوة بين الحياة الأصيلة والحياة الاسطورية Mythologised قد عبّرت عن نفسها بحدة اكبر في الموقف الاجتماعي في الولايات المتحدة ، حيث تقوم «الثقافة الجماهيرية» بتثبيت حقوقها التمثيلية بشكل اكثر الحاحاً .

دعونا نستذكر الحركة المناضلة من أجل الحقوق المدنية : سلمى ، برمنغهام وغرينوود ، حيث انطلقت التظاهرات السلمية ضد وحشية الشرطة . كان هؤلاء هم معالم التطور الملطخة بالدم وكان مارتن لوثر كنك ومالكولم إكس بطليه النبيلين والمأساويين . لقد ظهرت «الثقافة الجماهيرية» كسلاح للقمع ربما كان اكثر تأثيراً حتى من وقع هراوات الشرطة . فعن طريق استغلال التناقضات الحادة والمتضاربة في الغالب ، في حركة المعارضة السوداء ، تجزئتها ، وغياب روابطها مع الحركات الديمقراطية الاخرى ، اغرت «الثقافة الجماهيرية» هذه الحركة باغراء الشعبية ، ساعيةً ، بشيء من النجاح ، الى تذويبها في الاستهلاكية . وهكذا نجد الآن صوراً جانبية لايلدرج كليفر ، احد قدة الفهود السود ومؤلف الكتاب المشهور (روح على الجليد Soul on Ice) ، ستوكلي كارمايكل (مؤلف مفهوم الجامعة الافريقانية الجديدة neo-Pan-Africanism) ووجوه اخرى تلتمع عبر شاشات التلفزيون ، وتظهر على اغلفة المجلات والصحف ذات الاغراء الواسع ، وتأتلف مع صورة البطل الكثيرة الوجوه . وقد اندمجت هذه بالصور الظلّية لمارلين مونرو وجاكلين كندي ، مدرب ناجح لكرة القدم ، ومصمم التنورة الميني .

وقد مر اليسار الجديد ، ومن ثم اليسار الجديد الجديد ، بنفس التحول المحزن . وبسبب تأثير «الثقافة الجماهيرية» ، فقدت الحركة كل سحرها الثوري بالنسبة لرجل الشارع ، واستلت ممارستها الخلاقة ، منقلبة بصورة جوهرية الى شكل من اشكال التسلية .

واليكم الكيفية التي وصف بها المؤرخ الامريكي و . اونيل W. O'Neil العملية : «لقد كان لنمو المستنبت الزجاجي hot house الذي انشأته الاوساط media ، تأثير مهلك على الكثير من الحركات في الستينات . فالنكرة اليوم ، شخص شهير في اليوم التالي ، ونكرة في اليوم الذي بعده ، هو اسلوب شائع . فأي شيء اصبح ماريو سافيو ، بثينا أبثيكر ، هـ . راب براون وكل البقية ؟ اثقل باحساس القوة اليوم ، مجرَّدٌ منه غداً ـ الاوساط تعطي والاوساط تحرم . والى سلة مهملات الثقافة الشعبيةمضوا قدماً مع مسلسلات تلفزيون البارحة كانت قاسية ، وربما على نحو مفرط نحو اولئك الذي دافعوا عن آرائهم بشل مخلص وغالباً بشكل خطر على حياتهم ، بل ومن دون أية فكرة عما هم من فتنة جماهيرية . ومع هذا ، فالوصف مناسب .

وكرد فعل هذا النوع من المواقف فقد تحول أدب الولايات المتحدة في الحال نحو الوثائقيات . وبدا موقف الرواية تأثرياً جداً ، وبدأ الاحساس بحاجة ضاغطة ، ليس فقط للكتابة بتعبيرات صريحة عن نحو اصيل عن الواقع بل وكذلك لنقيم بدور فعال فيه . وكان هذا الاحساس بالالحاحية هو الذي وضع نورمان ميلر في صفوف المسيرة الجماهيرية المضادة للحرب ، التي كان لابد لاحداثها من ان توصف بدقة وثائقية في كتابه (جيوش الليل Th Armies of The Night) بعنوانه الفرعي (الرواية كتاريخ) . إذ ان (التاريخ كرواية) هو التعبير الذي اتخذته «الصحافة الجديدة new journalism » عن الموقف الابداعي . وهذا الاحساس بالالحاحية نفسه جعل جيمس بالدوين يقوم بدور فعال في حركات الحقوق المدنية ويعكسه ايضاً في اعمال اعلانية Publistic عديدة .

وليس هنالك من شك في ان كتباً مثل (اعلان لنفسي Advertisement for Myself) لنورمان ميلر ، (Fire Next Time) لجيمس بالدوين ، (بدم بارد (In Cold Blood) لترومان كابوت ،

[illegible] متدنية المستوى ، قد تنفذ داخل جوهر [illegible] بشكل اعمق كثيراً من الروايات التي كتبوها [illegible] الامريكي ، بلاد اخرى وقيثارة العشب .

ومع هذا فان الوثائقيات لا تستطيع ان تعمل عملها اليوم كصيغة مطلقة في حياة الفن . وهذا لا يقلل بأية حال من تأثيرها على التأثير المتبادل للأساليب الادبية المتنوعة واغناء شكل الرواية بعناصر إعلانية . وكما جاء ذكره الآن ، فان هذا النوع من التركيب يستطيع ان يؤدي الى اكثر النتائج الابداعية تشجيعاً . ان الارتياب بالصورة في الفن يثأر لنفسه الآن . فأي نبذ للتبصر الجمالي داخل الواقع ، بغض النظر عن درجة تنوع اشكال ذلك التصبر ، يجرد الفنان من اية امكانية لاصدار حكم على ذلك الواقع ، يلغي امتياز البصيرة لديه ، ويجره الى داخل ذلك الجو من الحضارة الجماهيرية التي تشكلت خارجه وبشكل مستقل عنه ، وبذلك يبدأ بالكلام بلغة مشتركة . ومثل الكثير من المنشقين ، فان الفنان يحقق شعبيةً . وبطريقة متناقضة ظاهرياً ، وتراجيدية على وجه التأكيد بالنسبة له ، يقوم ، من خلال توسط الثقافة الشعبية ، باحداث تسوية واعادة خلق لنفس تلك الفِكر ، المفاهيم وتلك الطريقة من الحياة التي نهض نفسه ضدها بتلك القوة والاخلاص .

إن الميلران - واحدهما مؤلف كتابات الريبورتاج المعبرة والواضحة عن امريكا الستينات ، اما الآخر فعروف بكونه نجماً على الصفحات الامامية للصحف والمجلات - قد امتزجا في عيني رجل الشارع ، بشكل ملحوظ ، مع التأكيد على الميلر الثاني . ومن الواضح ، ان هذا كله قد اثر حتماً على ابداعية الكاتب ، بحيث انه يبدي احياناً دلائل إعتاد على الشعبية Vogue .

وباختصار ، فان الوثائق لا يمكن ان توفر بديلاً للفن ، فمع كل نجاحاتها المؤثرة ، لم تقم القصة الا بتأكيد الحاجة الى سمة أساسية في الصورة الفنية .

وعلى كل حال ، فمن المؤسف ان الرواية التقليدية لم تتعلم ، في نواحٍ كثيرة ، من هذا الدرس . والاكثر من ذلك ، ان النثر في الولايات المتحدة قد اظهر نزوعاً ملحوظاً لاتباع طريق لم تكن اللاقصة دائماً وحتى الآن قادرة على ملازمته بشيء من الكرامة ، فقد اعتادت على «إلغاء» نفسها تماماً ، على التقليل بشكل حاد من المسافة القائمة بينها وبين ما هو واقع زائف .

ان كل الحبكة في كتاب جديد اصدره مؤخراً الروائي الزنجي جون أوليفر كيلينز Killens تحت عنوان (The Cotillion) ، او (ثور واحد جيد هو نصف القطيع) ، ليست بشيء سوى انها نوع من الحدث ، سلسلة احداث ، مناوشات واحاديث ، تُرى او تسمع في شارع مدينة . والموضوعة الاساسية هي الاستيقاظ التدريجي للبطلة التي يُعنى بها المؤلف باعتبارها حياة حقيقية . وعلى كل حال ، فقد تشربت هذه العملية على ما يظهر بمضمون سايكوجي جدير بالاهتمام ، وهي ايضاً خلو من أية شخصية فردية ومنقولة عن التجربة الشخصية للمرأة في القصة . ومن الناحية الجوهرية ، فان وصفاً مألوفاً قد اعيد خلقه ، وضعاً لا يستلزم أي فعلٍ وسكونياً بشكل أساسي .

إن جون أوليفر كيلينز كاتب ذو امانة ، تحثه بدون شك مشاعر مخلصة ، وتصعد اعمق افكاره الى السطح . ومع هذا ، فان روايته تبدي علامات على تأثير الثقافة الشعبية الخطير .

لقد تأثرت الرواية على نحو واضح بالمفاهيم الخاطئة للقوة السوداء ، فمها كان الأمر ، فان الجماليات «الواقعية Factual» ، موازنة الواقعية مع الواقع العاري naked ، لا يمكن ان تقيد الكفاحات الابداعية التي لا يشوبها عيب فيا يتعلق بمضمونها الايديولوجي .

وهكذا فان المرء لا يمكن ان يشك بالمحاولة الشريفة التي قام بها آل موركان Al Morgan ، مؤلف (الرجل العظيم) ، لاظهار تأثير «الثقافة الجماهيرية» الأخلاقي المدمر على الفرد والطريقة القاسية العديمة الروح التي تسحق بها كل الدوافع الابداعية فيه ، محولةً إياه بشكل لا يرحم الى فرد في الزحام . ومن العجيب ان يجد كتاب مؤلَّف ضد «الثقافة الجماهيرية» نفسه تحت تأثيرها . لقد وضع آل موركان الكثير جداً من الثقة في الدقة الواقعية ، واعتمد قليلاً جداً على الصور الفنية . فالكاتب ، بحصره لنفسه ضمن الحدود الضيقة للعمل الاذاعي ، وسحر نجوم السينما ، وستوديوهات معلق التلفزيون ، قد حرم نفسه من حرية الوصول الى المجالات الرحبة من الحياة الواقعية ، التي لا يشعر المرء بأنفاسها تقريباً في الرواية . ان الكاتب ، في

الواقع ، ينزل الى جذور النجاح المحلق لصبي من الريف يصبح «رجلاً عظيماً» ، معبود ربات بيوت الضواحي ، ولكنه لا يحاول ان يكشف الغطاء عن الأسباب السايكولوجية والاجتماعية لنجاحه . وليس هناك شخصيات في القصة ، وانما فقط رموز : لا تصادمات هناك فيها ، وإنما فقط اوضاع تتبع كليشات «الثقافة الجماهيرية» . ومع هذا فان هناك فرصاً لتطوير المواقف السايكولوجية الممتعة والحادة جاهزة في متناول اليد في الرواية : فإد هاريس ، الذي يروي القصة ، تقابله معضلة ، وهي ان بامكانه اما ان يرتقي عرش هيرب فولر ، الذي مات في حادث دهس ، وبذلك يصبح الدمية الاكثر مكانةً في العالم ، واما ان يقذف بالتحدي في وجه النظام ، باذاعته المعلومات التي جمعها عن سلفه . وللأسف ، لم تدرك الفرصة في الرواية ، وذلك ، كما اتوقع ، ليس عن نقص في مهارة المؤلف ، ولكن ومرة اخرى نتيجة فرض جمالي مفهوم خطأ .

ان هذا النوع من الادب يرى الى تفاصيل الحياة ، ما الذي يقع على سطحها ، مقولباتها Stereotypes ، ولكن يصعب عليه ان يقدم صورة متكاملة للعصر بكل تعقده وهي صعوبات لا مفر منها ، إذ من الصعب ، كما هو معروف ، تمييز التفاصيل من مسافة قريبة جداً . وفي هذه الحال ، تهدد الفن بشكل مباشر خسارة وجهه الخاص ايضاً .

لقد تكلمنا ، حتى الآن ، على أدب الولايات المتحدة ، الذي لا يقف لوحده في النهوض بوجه التهديد الذي تحدثنا عنه .

فان دوراً بارزاً قامت به ، لأكثر من عقد مضى ، في الحياة الادبية بالمانيا الغربية ، مجموعة من الكتاب تنتسب الى جماعة دورتمند Dortmund . وقد مهد الطريق امام الحركة گنتر ولراف ، ماكس ڤون ديرگرون ، إيرڤن سيلڤانوس وبعض الكتاب الآخرين ، الذين وجدوا ان من واجبهم ان يضعوا كتباً عن العمال الصناعيين ولهم ، وعليه فانها تكون بالشكل الذي سيفهمه قراؤهم بيسر . وهذا الموقف ليس مخلصاً فقط بل ومنيع ايضاً : فهو مستند على كفاح المؤلف من اجل القيام شخصياً بالمشاركة في حيوات أناس آخرين ، تعليمهم ، وادخال السياسة في مجال الأدب . وهذا اكثر من ان يكون موقفاً ، إذ انه مصدر للقوة ، يصير ، كما يحدث بالفعل ، ممارسة ابداعية حية : الى ما وراء واجهة «المعجزة الاقتصادية» الالمانية الغربية ، فهؤلاء الكتاب كشفوا للعيان ذلك الاستغلال المهذب للانسان ، إكساء شخصيته الفردية بالقشرة ، ومحاولات جره وابقائه ضمن نظام الأخلاقية البورجوازي .

وهنا لا يبقى شك في ان كتابات جماعة دورتمند تُظهر شجاعة ملموسة ، شخصية وسياسية معاً ، وتحمل دمغة الحقيقة .

ولكن ، عندما يجزم ماكس ڤون ديرگرون بأن الموقف الشخصي للفنان ، وليس مجال الجماليات هو الذي ينبغي ان يكون المعيار ، ألا يُظهر سوء ظن بالفن والصور الفنية ؟ دعونا نتناول روايته (Zwei Briefe an Pospischiel) ، وهي رواية مخلصة للحياة ، تُظهر عين المؤلف الحادة ، وتتميز احداثها بروح الصدق . ومع هذا فان شخصياتها وهمية ، وكل ما يُفهم بالنسبة للرواية هو بالتأكيد كونها لا شيء سوى انها مونولوج من قبل الشخصية الرئيسة ، الذي يدرك تدريجياً زيف «حريته» وتفاهة الراحة المنزلية والرخاء الاقتصادي . ان هذه الوسيلة الفنية تتطلب تحليلاً سايكولوجياً ثابتاً متأنياً . ويمكن القول ، عرضاً ، ان على المرء ان يلاحظ الشبه في البنية والحالات السايكولوجية بين هذه الرواية و (الرجل العظيم) ، بالاضافة الى الشبه الداعي للأسف في التأثير الفني الضعيف .

إن النثر «الصناعي «industrial» ظاهرة جديرة بالملاحظة في ثقافة المانيا الغربية ، اذ انه يتوجه بجرأة نحو المواضيع والشخصيات التي وقفت لسنين عديدة عند محيط الأدب . والفكرة القائلة هل ينبغي للادب ان يقصر نفسه على «الموقف الشخصي» ، ويعامل بجفاء «مجال الجماليات» ، لن تنتهي إلا الى توقف تام مبكر .

ومع هذا ، فقد استطاع الفن والابداعية الفنية ان يقوما بدور هام في التطور الروحي للشعب : ذلك ان «الثقافة الجماهيرية» تفرض على الانسان إسلوب حياة موحد المقياس ، تحاول ان تحرمه من حق وفرصة أختبار المشاعر الخاصة به ، وتخلق سايكولوجيا المجاراة ، بتأليهها الملكية المنقولة كسمة مميزة للهيبة الاجتماعية . وبالنسبة للرجال والنساء ، فانهم لا

يصبحون اكثر من ظواهر إحصائية . وفي مقابل ذلك النوع من الخلفية الاخلاقية والاجتماعية ، ليس هناك من شيء يمكنه باستمرار تذكير الانسان بالكرامة الانسانية أفضل من الادب . ولكنه ، ، كي يفهم هذه الرسالة السامية ، ينبغي اولاً وقبل كل شيء ان يتذكر ما يتعلق بكرامته الخاصة . ومع ذلك ، فإن هناك أسساً لفهم ان أدباً كهذا ، في تعجله لمجاراة العصر من دون التعرض لمتاعب تحليل عملياته البعيدة الغور ، لا ينتج إلا اجزاءً وصوراً من واقع مبتذل . ويمكن ان يختلف الموقف نحو هذا الأخير ، ويعتمد ذلك على الموقف الذي يتخذه الكاتب ، ولكن في جميع الاحوال ، فان لغة النثر تندمج مع لغة الواقع نفسه .

في تلك الحالة ، أية حاجة تبقى للادب ؟ إنه ، في مثل هذه الظروف ، محكوم بصورة واضحة بالفشل في تنافس الاوساط الجماهيرية ، مثلاً .

إن غياب الثقة هذا في ذاته وإمكانياته يجعل نفسه شيئاً ملموساً بشكل خاص حين يتوجه الادب الى ما يدعى غالباً بالموضوعات القديمة جداً ، كمصير انسان شاب ، على سبيل المثال . وكل هذا ، بالطبع ، يتم استيعابه في سياق التاريخ . فقد سلك الأدب طريقاً طويلاً من ويرثر Werther الى هولدن كاولفيلد . ويمكن القول ، عرضاً ، ان شخصية ج . د . سالينجر هذه ، هي اليوم من آثار الخمسينات ، اذ ان العصر يتغير بسرعة اكبر من اي وقت مضى ، وهذا يؤثر في طبيعة الشخصيات الادبية . والمشكلة هي انه بينما كانهولدن كاولفيلد اكتشافاً ادبياً ، بطلاً على طريقته ، فان ادب اليوم «الشاب» يقدم لنا فقط تلك الشخصيات التي لا تقوم ، على الصفحات التي تبرز فيها ، الا بالمجاز ادوار ومواضيع صنعتها سلفاً حضارة جماهيرية . وهذا لا يمكن الا ان يقلل من حقيقية الحالات الموصوفة ، اذا ما كان علينا ان نفهم عن طريق تلك الحقيقة ، ليس شيئاً من الموئوقية السريعة الزوال وانما شيئاً ما اعمق واكثر استمراراً .

ومن الواضح تماماً ان مارغريت درابل ، في روايتها «Asummer Bird Cage» قد وصفت بنية مميزة جداً للحياة البريطانية اليوم : إعتراض امرأة شابة ضد نفاق البورجوازية ، ومحاولاتها لادراك إمكانيتها الروحية الكامنة . وهذا كتاب على مستوىً جيد من الكتابة ، وخاصيته الجيدة ليست في حرفيته الادبية (فهناك كثيرون تعلموا ان يكتبوا) وانما في محاولته استعمال الادب للتغلب على ما هو مبتذل ورتيب في الحياة . وتتبع الفتاة في القصة التقليد tradition في محاولتها الهرب من الزمت الفكتوري في بوهيميا الحياة المسرحية ، ولكن ما تجده هناك هو مجرد طموح مبالغ به وغياب كلي للمعايير الاخلاقية ومن المؤسف ، على كل حال ، ان تفقد هذه الوقفة المستقلة من جانب المؤلفة اثرها وهو اشد ما توصله الى عالم بطلتها الداخلي . فنحن نجد انفسنا في مقابل صورة بالغة التعميم ولذلك فهي باهتة لمفكرة شابة لا قوة لها على ايجاد دليل guide Line لها في ظروف عالم عدائي . وتبدو دوافعها ، طموحاتها ، تفكيرها المشوش ، قابلة للتنبؤ بها اكثر من اللازم ، وموحدة القياس اكثر من اللازم .

إن ما جرى التعارف على تسميته «الرواية التربوية educative» شيء من النادر جداً ملاقاته في النثر «الشاب» اليوم . والشخصيات في هذا الأخير ستاتيكية في المقام الأول ، وتستحث في مؤلفيها الاهتمام باعتبارها شخوصاً Figures وظيفية في اوضاع حياتية معينة ، لا غير . وهذه سمة تتميز بها حتى افضل الكتب التي عن الشباب . ويبرز مثال رواية (وراء النافذة) للكاتب الفرنسي روبرت ميرل Merle في تيار النثر الفرنسي الذي يعالج احداث مايس 1968 . ومن الجدير بالملاحظة ايضاً عين المؤلف الحادة التي استوعبت كل تعقد الوضع ، ورأت كلاً من النزعات الثورية حقاً فيه والنشاطات النهليستية الخطرة للثوريين الشباب . وهو يبدي مهارة حرفية عالية . ولكن عندما يرجع المرء الى وراء ليقيّم الكتاب ككل ، وينجو من سحر اسلوبه الخاص في الكتابة ، فانه يجد ان الرواية معتمدة كثيراً جداً على مقولبات الحياة : فنموذج العلاقات المقدم في القصة متصل بأرضية الواقع . والاكثر اهمية ، ان السلوك مسؤول عن الشخصيات في القصة ـ وهم شيوعي ، ومتطرف ، وشخص متردد . والشيء الوحيد الذي يبقى للمؤلف هو تبيان وظائفهم الاجتماعية . لا اكثر ـ وذلك بالتأكيد علامة على الندرة الفنية ، خاصة لدى فنان مثل ميرل ، الذي لم يؤكد فقط

الحاجة الى المتعة الجمالية بل انه يهذبها من خلال كتبه العديدة . ان رد الفعل الحاد لميول نحو ما هو ذي اهتمام آني مشتعل ، لا يُضعف ، من حيث المبدأ ، التأثير الذي سيحققه ، ولكن المشكلة في هذه الرواية «الشابة» هي ان واقعيتها الشبيهة بالبروتوكول الجاف الى حد ما لم تكن وسيلة نقل جيدة بالنسبة للمؤلف للتعبير عن شخصيته .

ورغم ان من غير المناسب دائماً مقارنة تجربة كاتب مع تجربة كاتب آخر ، فان المرء يشعر بالاغراء ـ في بحث الرواية «الشابة» في الغرب اليوم ـ لرؤية الكيفية التي تتم بها معاملة نفس النوع من المادة الحية في الادب الامريكي اللاتيني .

ان فكتوربنو بيردومو . وهو إحدى الشخصيات في رواية ميكول اوتيرو سيلفا CVUANDO QUIERO LLorar no L (Loro ، يبدو احياناً نسخة صادقة ، تقريباً ، عن ديفيد شولز في كتاب ميرل ، بحيث ان الاثنين قد يبدوان تجسيدين لواحد وللنمط نفسه . كما ان الفكرة الضمنية واسلوبي السرد يبديان كلاهما شبهاً ملحوظاً . هكذا يقول فكتوربنو : «إنني انتسب الى قوات فالن Faln [*]. وانا اخاطر بجلدي في عمليات يدينها ابي . انني اكثر ثورية بمئة مرة منه ، بنظريته عن الارباح الاضافية ، مواعظه للعمال ، وتمرده في فترة قادمة ، حيث الظروف ملائمة . إنني اقذف بأفكار ماو مثل الحصى الكبيرة»[*] . وسيستعمل ديفيد شولز لغة مشابهة ، غير انها اكثر قوة .

ومع هذا فان هناك اختلافاً ملحوظاً بين الكتابين . فأوتيرو سيلفا يبدأ بمقدمة تصف استشهاد اربعة جنود رومان من المسيحيين . وبالطبع ، فان التماثل مع عصرنا اصطلاحي تماماً وغير ضروري حرفياً بالنسبة للمؤلف . فما هو مهم بالنسبة له هو ظاهرة نضال المرء من أجل افكاره . نضال يائس حتى الموت . وبغض النظر عن مدى الواقعية بل والأنية البالغة التي قد تبدو عليها فيما بعد نشاطات شخصياته اليوم ، فان ذلك الاستشهاد يغمرها بتألقه . ان التماثل لا يدل فقط على الاعماق التي تم بلوغها في السرد ولكنه ايضاً يوفر الجو الكامل . النغمة والاسلوب الذي يحافظ عليه في القصة عن عصرنا . فالاسلوب في المقام الاول غير معقول بل وفظ نوعاً ما . ولكن مع نقلات منعشة من الغنائية والدفء . وتلك هي الكيفية التي يولد بها ما يدعوه يوري تينيا نوف . رجل الاداب السوفييتي المعروف . «الادب في العمق» .

ان الوضع المشابه في ادب الولايات المتحدة يُفسَّر في الغالب باعتباره حصيلة لما لا تملكه تلك البلاد من تقليد ثقافي على درجة من الغنى كالذي لدى اوربا . وجزئياً للموقف البراكماتي بل والتجاري نحو الفن الذي ظهر للوجود منذ امد طويل . ولا يحل محله شيء حتى الآن . ولكن السبب الرئيس يكمن في الهبوط الشديد لمستوى الثقافة الجماهيرية . وهي عملية هائلة وسريعة ليس لها . برأي المؤرخين والسوسيولوجيين والاقتصاديين . اي نظير في اوربا . والسبب الآخر هو كفاح المؤسسة الحاكمة لازالة والغاء جميع حركات المعارضة . وكل حركة من هذا النوع . بوسائل ايديولوجية .

وقد يبدو اننا اشرنا الى كتاب لا يقفون على القمة من مهنتهم . خاصة في الولايات المتحدة ـ وبذلك فقد يعتقد البعض ان أية مواطن ضعف في الاعمال الادبية تخصهم وحدهم . وليست مرتبطة بأية اتجاهات .

حسناً ، دعونا نتناول كاتباً من الطراز الاول حقاً ، وهو برأيي الاكثر موهبة من بين جميع اولئك الذين احتلوا طليعة ادب الامريكي في الستينات . وانا اشير بذلك الى جون أبديك John Updike . دعونا نستذكر عملاً مبكراً له ـ (ايها الأرنب ، أركض Rabbit, r'Un) ، 1960 ، ان شخصيته الرئيسة واحد من «الرجال الصغار» في امريكا ، يحس بعجزه فيما يتعلق بالبيئة العديمة الوجه التي تضغط عليه بدرجة عالية من الشدة . وهاجسه الرئيس هو ان يجد مهرباً ما ، نوعاً من الخلاص في هدوء وحرية . ولكن هذا ليس إلا خطأً في محيط دائرة مغلقة . فأينما يجد الارنب نفسه ، يدركه باستمرار واقع يسدد اليه الضربة تلو الضربة .

وينبغي ان نذكر ان هذا الكتاب قد ظهر في الوقت الذي كان فيه الاعتداد الاجتماعي بالنفس عند ذروته في الولايات المتحدة الامريكية . فقد كانت فيتنام ما تزال بعيدة نسبياً وكان الأمر يبدو وكأن الازدهار الاقتصادي لن ينتهي ابداً . في هذا النوع من الجو المتميز بالاستهلاكية والروح التجارية ، كان لدى أبديك وعدة كتاب من جيله شعور مسبق بأن اموراً

ستحدث . إحساس غامض بالازمة الوشيكة في الروح الانسانية . وقد حلت كتاباتهم دمغة متميزة من تنبيهاتهم المنذرة بوقوع الشر . ومع هذا فقد كان فيها شيء سأغامر بدعوته مجال عقيدة المؤلف الفنية واستقلاله . كامن في اسلوب العرض ذاته . الذي سلكته واقعية في غاية الرصانة بل والجفاف يداً بيد مع ترنيات غنائية ـ كل هذا دليل على حضور المؤلف . وعينه الحادة ومشاعره العميقة .

ولو اخذنا آخر كتاب لأبديك . (الارنب ريدوكس) . الذي يؤشر عودة الى الموضوع نفسه . ببطله الرئيس . هاري أنگستروم . وهو اكبر بعشر سنوات . فقد حقق اثناء تلك السنوات مقداراً من الرفاهية وحتى الرخاء الاقتصادي : فعمله الطيب الاجر كعامل لاينوتايب يدخله ضمن الطبقة الوسطى . بكل رموزها . وله بيت في ضواحي المدينة . وبالنتيجة . فقد نبذ حتى تلك الدوافع الضعيفة نحو المعارضة التي جعلته . في الكتاب الاول . يترك اسرته ويندفع بتهور وهو لا يعرف الى اين . بحثاً عن مهرب من رتابة الحياة . اما الآن فهو جزء من النظام . وهكذا يعتقد ان حرب ڤيتنام شيء محتم . بل وضروري لكرامة راية النجوم والاشرطة (علم الولايات المتحدة ـ م) وليس من المثير للدهشة ان تتكلم عنه زوجته جانيس كواحد من «الأغلبية الصامتة» . بينما عشيقها . وهو يوناني اسمه ستافروس . ويملك محل تصليح سيارات . يتكلم عنه حتى بحرارة اكثر باعتباره «امبريالياً ـ عنصرياً طيب القلب» .

وعلى الرغم من هذا التطور . لم يحقق انگستروم اي هدوء بال : فضربات القدر تتوالى عليه

إن القصة تتبع خطاً واضح المعالم . وهو موقف المؤلف نحو بطله وحياته وقد اصبح محدداً تماماً : فعلامات الشفقة على الارنب الراكض . رغم انها تبرز للعيان في الرواية الثانية . فانها تمتزج بتلك العلامات الدالة على الادانة .

ومع هذا . فليس بامكان المرء ان يتكلم عن ايه فكرة فنيه رفيعة في القصة . تتمثل سمها الرئيسة في تصوير الاخلاق والعادات الحميدة . ولم يكن أبديك . في الماضي . يقيد نفسه بالفترة الخاصة التي وضعت فيها كتبه . فقد منح نفسه على الدوام مجالاً لرحلات قصيرة عبر الماضي او المستقبل

وفي آخر رواية له . على كل حال . فان هذا «المشهد» التاريخي غير ممكن ادراكه الا بالكاد . ويصف أبديك الطريق الذي يقطعه الأمريكي «المتوسط Average» . بكل دقه . قائلاً : ان منجزات العقد الماضي الاقتصاديه قد صنعت «ارانب» كثيرة مثل انكستروم الذي روضته الحياة . وهكذا لا يجد المؤلف الا القليل من الصعوبة في تصويره . ولكن أبديك لم يذهب ابعد . وبذلك فقد حل احساسه بالمونوتونية محل عامل الفن . حقاً . ان الفنان يظهر في بعض الاحيان منتصراً بالهرب من اغراء النص المباشر . فيعبر عن أرائه ومشاعره بطريقته الخاصة . وهذا ما ينقل لمسة الهجاء Satire الى الرواية

وعلى كل حال . فان الامثلة على الحضور الفني للمؤلف نادرة جداً : في اغلب الحالات لا يفعل أبديك شيئاً سوى انه يسجل وقائع . حوافز وكلمات تشكل نسيج الحياة اليومية . وفي الاغلب تحمل جماليات الكتاب بصمة الريبورتاج الصحفي واذاعات الاخبار : وفي الواقع . فان في مادة الرواية مقتبسات من تقارير وحكايات الصحف منثورة هنا وهناك . ومن الواضح ان هذا مجرد وسيلة فنية . ولكنها وسيلة خطرة . حيث ان الكاتب . بسلوكه ذلك الطريق . يبني شخصياته على غرار المخطط نفسه .

ان رواية أبديك نوع من النموذج Sample التركيبي لنزعات معينة في الكتابة النثرية الامريكية الحالية . فاحد الكتاب يبحث في «التمرد الاسود» . وآخر قد يصف تأثير الاوساط الجماهيريه . بينما يكتب ثالث عن حركه الشباب والثقافه المضادة . اما بالنسبه لأبديك . فان هذا كله يجتمع سويه . مع موضوعه المكان Space المقدمة بمقدار طيب . وعلى كل حال . فان التعميم غامض : لقد انكب المؤلف بطريقه ضحلة جداً . وبدون المقياس الجمالي الضروري . على القضية المركزية في امريكا اليوم ـ القضية التي تجعل نفسها محسوسة في كل مجالات الحياة : وهي الخواء الروحي في «مجتمع استهلاكي»

ان الاسلوب . الذي قال عنه جورج ـ لويس بفون Buffon : «الاسلوب هو الرجل نفسه» ـ الاسلوب كما هو مفهوم بالمعنى الواسع لخاصية مكملة من خواص الفن . قد برهن على انه زائد في اعمال الكثير من كتاب الفترة الراهنة في امريكا

ومسـ ـ حرى . وربما كان ذلك هو السبب في ان الانسان . لا كشخصيه فقط بل وايضاً كهدف ثابت واساسي للابداعيه . قد تبدد ش لا شيء في كتاباتهم . وقد حذا المؤلف نفسه حذوهم بعض باعتباره مبدعاً وفناناً . فالادب يفقد طابع الشخصية لآن

ولست تواقاً على الاطلاق الى الالتحاق بصفوف الشكوكيين الذي يتنبأون **بالنهاية المقتربة لفن الكتابة . ولكن** من الناحية الثانيه . هل ينبغي ان يؤكد المرء لنفسه عن رضا بان مثل هذه الامور مستحيلة الوقوع ؟ ان الادب . كي يؤكد نفسه عند مستوى مبجل . ينبغي في الحقيقة **ان يصير إهتماماً** لمستقبله . يحرز وعياً بالتناقضات في تطوره . **ويتخلص من** اخطائه . وبشكل خاص . تلك المتعلقة بجماليات **الفاكتولجي** Factology

لقد أصدر كورت ڤونيكوت Kurt Vonnegut مؤخراً رواية جديدة (فطور الابطال . او وداعاً . ايها الاثنين الازرق) . وكما جاء آنفا بالضبط . يرى هذا الكاتب الامريكي الى المجتمع المعاصر كعالم من الميكانيكية فاقد الروح . كما جاء آنفاً بالضبط . ولكن ربما بتنافر اكثر لفتاً للنظر . يبحث في ظاهرة التفكير التكنولوقراطـي . الذي لا يحتمل اية تجليات متفرده لروح الانسانية

ان الفكرة تبنى داخل الرواية نفسها . مع الموضوع المقدم بتعابير تقليدية : ينطلق كيلكور ترون لحضور مهرجان للفنون في امدينة مدلاند» الخيالية . حيث تنتظره هناك شخصية رئيسه اخرى في القصة . وهو تاجر سيارات ثري بشكل خرافي يدعى دواين هوفر . وكل انواع الامور تحدث في الحكاية . وتذكر انواع مختلفة من القصص . وتبدو في البؤرة وجوه واسماء انسانية . بل وتُذكر وقائع من هذا العصر . مثل قضية العرق race وكساد الثلاثينات . وعلى كل حال . فان هذه كلها ليست الا رموزاً . صيغاً للحياة الحديثة

ان الناس . في القصة . منمذجون على غرار نموذج واحد هو نفسه . ومهما كانت افعالهم غريبة وحتى مفزعة ـ وهكذا والى نهاية القصة . يخرج هوفر عن طوره ويرتكب عدداً من الاعمال المدمرة ـ فانها مع هذا ذات طبيعه مبرمجة وميكانيكيه بكل ما في الكلمة من معنى

ان مصطلح «نموذج model » في محله تماماً هنا . فالمرء يجد من الصعوبة عليه القول ان فونيكوت قد كتب رواية : فما ابدعه هو نسخة مطابقة للعصر الحاضر . نسخة اصطناعية تماماً كما هو الواقع نفسه . وقد استعمل المؤلف وسيلة «بالنموذج» للوهله الاولى بغير براعة ولكن في الواقع بشكل مقصود ومتعمد فبتنحيته لشخصياته جانباً . يتكلم المؤلف بضمير الشخص الأول ليذكّر القارىء بأن هذه الشخصيات قد فكر بها وصممها وادخلها ضمن اطار الرواية هو نفسه . كورت فونيكوت الاصغر . وانها لا تتمتع بأي تفكير او فعل مستقلين : فالمؤلف هو الذي يمسك بمقاليد الامور جميعاً

ان اصطناعية الحياة . التي تنعكس على نحو متنافر جداً في تركيب الرواية . يؤكدها ڤونيكوت بطريقة جديدة تماماً . يمكن ان تدعى بصرية Visul . فكما لو كان ذلك عن رغبة في ايضاح ان العصر قد سوّى ولاشى الفوارق بين الاشياء والناس والظواهر بحيث ان المعنى الحسي والحقيقي لابسط الكلمات يغيب احياناً عن الذاكرة . فان الروائي يرفق السرد برسومه الخاصة . وتصور هذه الرسوم خنفساء وخروفاً صغيراً . مالك الحزين وشحروراً . وهي رسوم مزودة بشرح كلامي بدائي . ويقصد بذلك التذكير بحقائق طبيعية وقديمة جداً وجدت ذات يوم وقد طواها النسيان الآن . والى جوار هذه الرسوم . هناك رسوم اخرى لمثلثات . مواشير . سيارات ومسدسات . يقصد بها الترميز للحياة الراهنة بوسائل مفهومة للجميع .

ان الكاتب الهجائي satirist يقف في غير حاجة لاستنساخ تفاصيل الحياة اليومية . انه ينحرف فجأة بتعمد عن مساره . يتخذ بعض ملامح عصره المميزة . ثم يضخمها ليبدع صورة مصممة . ان ڤونيكوت لا يعالج اليومي . فما يقدمه هو مقطع عرضي لتفكير رجل الشارع الامريكي . الذي يجري زجه بعناد واستمرار الى داخل دوامة التفكير المنظم بصرامة . ويعاني من «الروبطة robotisation » ويقع تحت تأثير مختلف المقاييس الاجتماعية .

وبطبيعة الحال . يرتفع هنا سؤال : الم يكن المؤلف نفسه متشرباً بسفر الرؤيا الذي خلقه بنفسه . الم يحتفظ بايمانه

بالانسان وقدرته على مقاومة شر التكنوقراطية البورجوازية ؟ ن السؤال على وجه التأكيد في محله . لان الكاتب نفسه ، كما قمت للتو ، يتدخل في السرد ، بل ويجد شيئاً ما مشتركاً بينه وبين شخصياته وفي هذه الحالة ، على كل حال ، فان مؤلف ، مهما كان وقوفه قريباً من الظواهر الموصوفه وحصيلتهم ، منفصل عنها على الدوام بواسطة جدار غير مرئي ولكنه غير قابل للاختراق ـ ذلك هو جدار إسلوبه الهجائي وبينما لا تخص الأنا في الروايه ، رغم ذلك ، المؤلف نفسه ، فان الاسلوب ، التنغيمات ودرجة حركة السرد تخصه كفنان يرفض بعزم لا روحية الخبرة «التكنوترونية» ، يناشد مواطنيه نظر الى ما حولهم واعلان سخطهم على نظام الاشياء

ان (فطور الابطال) عبارة عن تحذير ، وهي في حد ذاتها مرتبطة كثيراً جداً بعصرنا وقضاياه . انها ، مثل افضل كتابات بيلو Bellow ، أبديك ، جيفر Cheever ، وأوهار ، تعكس نطريقة التي يأتي بها رد فعل الفنانين التقدميين تجاه الحصيلة الأخطر لما «قبل الصناعية» ، تجريد حياة الانسان الخاصة والاجتماعية من الصفات الانسانية . ولكن بينما كان أبديك ، في روايته الاخيرة ، ميالاً الى الاستسلام لتأثير «الثقافة الجماهيرية» ، فقد استعمل فونيگوت الوسيلة الفنية في سعيه للحفاظ على موقفه المستقل باعتباره حَكَماً للمجتمع . لقد كان قادراً على الارتفاع فوق مقولبات المجتمع الاستهلاكي . وكنتيجة لذلك ، فان روايته الخيالية كشفت على نحو مدهش عن حقيقة ابعد عظمةً مما فعل أبديك في كتابه ، حيث «الثقافة الجماهيرية» تنطق من كل سطر فيها حرفياً .

وانها لذات مغزىً مهم بالنسبة لنثر الفترة الراهنة في الغرب ، وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية ، كلمات فلوبير القائلة بأن قوة الاسلوب الداخلية ، التي تشبه الارض الطيبة ، تقدم دعماً لعمل الفن .

وبالطبع ، ليس من الواجب ان يكون الاسلوب بالضرورة هجائياً . وفوق ذلك ، ان التجربة الامريكية لفترة العقد الاخير تبين ان الهجاء يمكن ان يخلق تأثيراً مختلفاً تماماً في الاعمال الموجهة نحو اهداف مختلفة . والفن الواقعي يستمر في الكشف عن سلسلة واسعة من الاساليب .

لقد نالت جويس كارول أوتيس Oates ، وهو اسم جديد الى حد ما ، شعبية سريعة في السنوات الاخيرة . وليس هذا بالشيء المدهش : ففي اقل من عشر سنوات اصدرت خمس روايات ، مجموعتين من القصص وثلاثة كتب شعرية . اضافة الى العديد من المواد والمقالات النقدية . ويبدو ان هذه الشعبية قد بلغت مستوىً جيداً ، غير انها اظهرت مقاومة مدهشة نحو تأثير النجاح : فقد بقي موقفها تجاه الحياة والفن جدياً ، مركزاً ، بل ومتحمساً بطريقة قديمة الطراز ، وفقاً لمقاييس الحاضر .

واليكم كيف وصفت عقيدتها الادبية : «انني ما ازال اشعر بأن واجبي هو ان أمسرح كوابيس زمني و (من الناحية المفعمة بالأمل) ان ابين كيف ان بعض الافراد يجد له مهرباً ، يستيقظ ، ينبعث حياً ، يتحرك عبر المستقبل . واعتقد بأن الفن ، وخاصةً الادب القصصي النثري ، مرتبط مباشرة بالثقافة ، بالمجتمع ، اذ ليس هناك ابداً ، وانما فقط ذلك الفن الذي يشكل تعبيراً اكثر وعياً وشكلية عن حاجة انسانية جماعية ، حيث يتحدث الافراد ولكنهم ، في الواقع ، فقط يعطون صوتاً وشكلاً لغير الملموس الذي في الجو من حولهم»(٣) .

ومن الخطر ، بالطبع ، ان يضع المرء ثقته التامة في تصريحات الفنانين . لكن الصعب وضع نتاج هذه الكتابة داخل إطار صيغتها بانسجام .

ان القارىء لدينا الآن في وضع مناسب لقراءة أويتس : فقد نشرت إينو ستراتايا ليتيراتورا سلسلة من رواياتها القصيرة ، واصدرت (دار الناشرين التقدم) مجموعة تبرز بشكل رئيس (حديقة المسرات الارضية) ، احدى رواياتها المبكرة . وهذا الكتاب منسجم تماماً مع المهمات الابداعية التي وضعتها المؤلفة لنفسها . فسلسلة الاحداث والشخصيات منغمرة في واقع الحياة الامريكية ، اولاً في الثلاثينات ، ثم في الوقت الحاضر . وقد أثر التقليد الادبي لذلك العقد الصاخب ، طبعاً ، بقوة في الرواية ، بمشاهدها التي تصور حياة العمال الموسميين ، المدفوعين بالحاجة في كل انحاء البلاد ، وهي امور تذكّر بسلسلة احداث مشابهة في (عناقيد الغضب Grapes of Wrath) وعلى كل حال ، فان الرواية لا

تحتوي على اثر التقليدية epigonism : فالمؤلفة تحيي اهتمامات الادب بمجالات الواقع التي بقيت منسية طويلاً : والفنانون يشعرون بالاهتمام نحو الفقر الروحي «لمجتمع الرفاهية» ، الذي خلق على الطرف المقابل ، «مجتمعاً عالة» : فالتعارضات القديمة لم تزل قائمة .

ان «امريكا الاخرى» هذه يجري تصويرها في كتاب اوتيس بكل واقعها الحي : فالرجال والنساء ، وهم ينتقلون من عمل الى عمل ، يتحولون الى عبيد للحياة الزراعية ، ونشهد نوبات سكر ، وطعناً بالسكاكين تصاحبه صرخات النساء . كل هذا يُصوَّر بشكل نابض بالحياة في الرواية ، ولكن هناك ما هو اكثر من ذلك بالنسبة لها . فمها كانت خشونة الكلمات التي اختارتها المؤلفة ، ومهما كانت المشاهد الموصوفة والواقعية بشكل قاسٍ ، فان تنغياً آخر يجعل نفسه محسوساً ـ مشهد الحزن والاسى . وهو اسلوب جديد يظهر . فقد خلقت المؤلفة عالماً جديداً مرتبطاً بشدة باولئك الذين يكدحون بعرق جباههم ، ولكنه منفصل عن تلك الحياة وكأنه حلم .

ان الدقة الواقعية لنثر هذه الكاتبة تجد تعبيرها في حس مطرد بالحياة الواقعية : انها مبنية على نسيج غير محسوس في الغالب ، للواقع والاسطورة . وهذه ليست وسيلة ادبية وانما جزء وقطعة من تلك الدقة . فالرواية تجتذب المرء عن طريق قيامها . كما فعل الكثير من كتاب اليوم الآخرين ، بعدم تجزئة القصة الى تفاصيل ـ مأخوذةً من الواقع ـ منقولة من كتاب الى كتاب . ان عالم المؤلفة الموضوعي لا يمحق تطور الشخصية . انها تحاول الانهماك في تحليل سايكولوجي ، وهي مقدرة يبدو ان الكثيرين من الكتاب الآخرين قد فقدوها . وفوق ذلك ، انها تحقق اهدافها بتلك الوسائل الفنية التي صمدت لاختبار الزمن . لا ، انها لا تتجنب قضايا عصرنا المشتعلة ، وشخصياتها الاكثر نموذجية . وهكذا فاننا نصادف ، في الرواية القصيرة (هل إنزلقتَ في الدم الاحمر ابداً ؟) ، مشاهد من النشاط الطلابي ، واشكالاً لامريكان نموذجيين ، متميزين بافتقارهم الى خاصية معينة . ولكننا نرى تغيراً في الزمن ، فالاحداث في القصة تصبح منثورة هنا وهناك ومندمجة ، ويفقد السرد بكامله صلابة الصورة الواقعية ويكتسب بعداً جمالياً جديداً .

ولا اود هنا ان احول أوتيس الى بطلة للادب الحالي ، واحول تجربتها ككاتبة الى نوعٍ من المقياس المتعمد . فهي ، كما يبدو ، لا تواجه على الدوام تحدي ما هو فني ، وذوقها احياناً بعيد عن ان يكون معصوماً من الخطأ . بل سأذهب بعيداً الى حد القول ، في نوع مختلف من الموقف الادبي ، ربما كانت لكتبها نكهة الميلودراما . ولكن في المرحلة الراهنة ، فان كتاباتها ستبدو توكيداً جوهرياً لكرامة **الادب الذي** كما قال هـ . ميلفيل ذات مرة ، يؤكد حقه في تقديم عالم آخر ، ولكنه عالم نشعر بالصلة معه .

وليست هنالك من حاجة الى اي تلخيص . فالادب ، في المقام الاول ، يعيش حركة دائمة ولذلك فهو يقاوم كل ما هو نهائي ، وانني ، في المقام الثاني ، لم احاول ان اعطي صورة كاملة للحياة الادبية في الغرب اليوم . فحتى المشهد الادبي الامريكي ، الذي عالجته بتفصيل اكبر ، يضم من الاسماء والعناوين اكثر بكثير مما ذكر هنا . فقد اردت فقط ان ابين ان السؤال الوارد في عنوان هذه المقالة ليس خلواً من المغزى تماماً ، بالرغم من صفته البلاغية .

انه ليس سؤالاً عن التناسب بين الاعمال الجيدة والهزيلة : فالاخيرة هي دائماً اعظم من الناحية العددية . والسبب في الاهتمام يكمن في ان هناك احساساً متناقصاً لدى الادب بالاخلاص لمهمته ، وميلاً لنبذ اشكال فهم وتحويل العالم المتأصلة فيه ، وبراغماتية (ذرائعية) معينة تجاه نفسه. ولكن اذا كان على الفن التقدمي والديمقراطي للادب الذي عاش على الدوام ضمن حدود المجتمع البورجوازي وعبر ، رغم المقاييس المقبولة ، عن مُثُل الخير والانسانية ـ اذا كان عليه ان ينجز رسالته في دراسة الانسان والجنس البشري ، فانه يجب ان ينفذ ، في ظروف الحاضر ، الى ما تحت سطح الحياة اليومية ، او ربما يشير ويجهر بالثقة في نفسه وامكانياته الفنية الكامنة . وفي هذا ، برأيي ، يكمن الامل الرئيس للأدب .

إشارات المؤلف

(1) ج . ب . سنو . (الثقافتان والثورة العلمية) ، نيويورك ، 1959 ، ص 8 ، 12 .

(2) (الآداب الاجنبية اليوم) العدد 2 ، موسكو ، 1973 ، ص 307 . (باللغة الروسية) .

(3) أ . كازن (كتاب الحياة الزاهي . روايات قصيرة امريكية وكتاب قصة من هنكوي الى ميلر) ، 1973 ، ص 240 ـ 241 .

(4) كارل ماركس . (نظريات فائض القيمة) ، الجزء الأول ، موسكو ، 1969 ، ص 285 .

(5) و . أونيل . (قادمٌ منفرداً . تاريخ غير رسمي لامريكا في الستينات) 1960 . 1972 ، ص 199 .

(6) (الآداب الأجنبية اليوم) العدد 2 ، 1973 ، ص 279 .

(7) القوات المسلحة لتحرير فنزويلا ،

(8) ميكيل أوتيرو سليفا (Cuando Quiero L L orar no L L oro) برشلونة ، 1972 ، ص 184 .

(9) جويس كارول أوتيس ، ((ارض وسماء جديد ان)) ، مجلة السبت للفنون ، 1972 ، رقم 45 ، ص 28 .

عن مجلة Social Sciences

إشارات المترجم

- لا شخصنة : تجريد الفرد من الصفات الشخصية المميزة .
- اليان افريكانية تعني النزعة المؤيدة لاتحاد مجموعة معينة ، وهي هنا ذات الاصل الافريقي .
- المستنبت الزجاجي او الدفيئة : بناء عالي الحرارة ، من الزجاج ، عادة ، يستعمل لانتاج النباتات الاستوائية .
- المقصود بالاعلانية هنا هي انها تعلن عن افكار معينة كنوع من الدعاية لها ، او لغرض التثقيف بها .
- المباراة هنا محاولة التنافس مع الآخرين في شراء السيارات ، الملابس ، الأثاث وغير ذلك من الامور المظهرية ، التي تؤكد عليها المجتمعات الاستهلاكية .
- النهليستية او العدمية تعني إنكار كل القواعد والمبادىء والتقاليد والقوانين . وكان هذا المصطلح قد انتشر بعد صدور رواية تورجنيف "الآباء والبنون" عام 1862 وهو اليوم يطلق في الغالب على إنكار التراث الثقافي للعصور السابقة .
- الفاكتولوجي Factology كلمة مركبة تعني طريقة النظر الى واقعية الاشياء .
- كورت فونيكوت الاصغر ، او الثاني ، اي شخصية المؤلف الموجودة في الرواية .
- الروبطة هي تحويل الانسان الى روبوط robot اي انسان آلي .
- الميلودراما او المشجاة : تمثيلية عاطفية مثيرة تعتمد على الحادثة والعقدة اكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات .

الثَقَافَةُ الأَجْنَبِيَّةُ

عدد خاص بـ

" أدب الحرب والمقاومة في العالم الحديث "

دراسات في ادب الحرب

نماذج عالمية من ادب الحرب في

الشعر
والقصة القصيرة
والرواية
والمذكرات
مع متابعات لأهم الكتب الحديثة التي تناولت ادب الحرب في العالم

الأدب والتجربة الشخصية

روبن ميهيد Robin Mayhead
ترجمة عبد الواحد محمد

هذا البحث هو الفصل الثاني من الجزء الاول من كتاب :
understanding literatute, Robin Maghead: university peress cambridge, 1977. pp. 16- 45

ليست الكتابة عن شيء تجريدي اسمه (الحياة) هي الادب انما الادب هو عن (حياتك) انت . فما هي الاوجه التي يصح فيها ذلك ؟

لمناقشة ذلك سنبدأ بمثال بسيط . فمن رواية (الاشياء تسقط متناثرة Things fall Apart)للكاتب النيجيري (جنوا اشبي) Chinua Achebe اليك هذه القطعة :

هطلت مطراً غزيراً مرتين اوثلاث مرات وروت الارض . بعد ذلك ببضعة ايام ذهب اوكونكو وعائلته الى الحقل حاملين سلال بذور البطاطة الحلوة ومعازقهم وسكاكينهم العريضة الشفرات . وبدأ الزرع فاهالوا التربة اكواماً صغيرة ، بخطوط مستقيمة على امتداد الحقل كله وزرعوا بذور البطاطة فيها .

هذه البطاطا الحلوة ، ملكة المحاصيل ، ملكة جمة المطالب . على مدى ثلاثة او اربعة شهور قرية تتطلب زراعتها عملاً شاقاً واهتماماً متصلاً ، منذ ان تصيح الديكة والى ان تعود افراخ الدجاج الى اكنانها . وكانت تصان الاجزاء اللولبية الرفيعة الفتية من النباتات المعترشة من حرارة الارض ، بحلقات حبلية مصنوعة من الليف الابيض . ولما اشتدت غزارة الامطار زرعت النسوة الذرة والبطيخ والفاصولياء ما بين الاكوام الترابية ، فيما بعد ، كانت تسند سيقان البطاطا بالاعواد ، اولاً بعيدان صغيرة ومن ثم باغصان طويلة كبيرة . وكانت النسوة يقلعن النباتات الضارة في الحقل ثلاث مرت ، في اوقات محددة من عمر البطاطا ، لا قبلها ولا بعدها .

الآن اقبلت الامطار .. غزيرة متواصلة ، لم يعد معها مستنزل المطر في القرية يزعم لنفسه قدرة على التدخل . لم يعد قادراً على ايقاف الامطار كذلك لم يحاول استنزال المطر في اواسط موسم الجفاف خشية خطر جدي على صحته . ان مواجهة تأثيرات (قوى) الطبيعة المتطرفة تتطلب فعالية شخصية فائقة اكبر من ان يتحملها الكيان البشري . لهذا لم يتدخل اي

عنصر في شؤون الطبيعة في اواسط موسم الامطار هذا . وفي بعض الاحيان كانت السماء تمطر رقائق سميكة من الماء لحد بدت فيه السماء والارض مندمجتين بغلالة واحدة من الرطوبة الرمادية . وفي تلك الحالة لم يتأكد الاتجاه الذي يقبل منه هزيم رعد (اماديورا Amadiara) المنخفض .. من اعلى ام من اسفل . حينذاك في كل كوخ من اكواخ (اموفيا Umuofia) العديدة و المسقفة بالقش ، كان الاطفال يجلسون حول النار التي اوقدتها امهم للطبخ يتبادلون الحكايات او يجلسون مع ابيهم وهو يرتدي (الاوبي Obi) ليصطلوا بنار خشب الاشجار ، شاوين وآكلين الذرة . كانت تلك فترة استراحة قصيرة لهم واقعة بين موسمين : موسم الزرع الشاق الجم المطالب وموسم الحصاد المائل له في هذه الناحية لكنه موسم جذل) .

من الجلي ، ان قطعة كهذه سوف تترك تأثيراً مباشراً على عدد من قراء افريقيا الغربية ، ومن بقاع آخرى في القارة ايضاً . ان من عاشوا في مناطق ريفية فعلاً سوف يجربون هزة المعرفة ، بصورة خاصة ، وهي احساس برؤية شيء موصوف وصفاً زاهياً مما له ارتباط بحياتهم الشخصية وسيكون شعورهم بالدهشة مصحوباً بالسرور حينما يدركون ضبط واحكام تصوير هذا كله في تلك القطعة بالذات . وسيكون رد الفعل المباشر لدى هؤلاء القراء كالاتي : «نعم ! هذا شيء اعرفه . هذا شيء يمس حياتي لانني رأيته كله بنفسي» .

لا ريب ان قارئاً يقول بهذا سوف يجني فائدة اكبر من ذلك القارىء الذي لا يقول بمثله . ولسوف يجد متعة بالرابطة الحميمة بينه وبين القطعة لا تتوفر لمن لا تنطوي حياتهم على هذا النمط من تلك التجربة الموصوفة في الحقيقة مثل هذا القارىء سوف يجرب ابسط انواع العلاقات الناشئة بين الادب والحياة .

سوف نعود الى (اشبي) فيما بعد . اما الآن لنتخيل استجابة ذلك القارىء الافريقي نفسه ازاء شيء مختلف قليلاً فيه مسرح الاحداث ، في هذه المرة في جزيرة سيلان ، وهو مأخوذ من (القرية في الغاب The village inthe Jungle) لمؤلفه (ليونارد وولف Leonard Wooif) :

هكذا بقيت وحدها مع (بنجرالا Punchirala) . كان الآن رجلاً شيخاً ضعيفاً ومريضاً . بعد ذاك بفترة وهن لحد ما عاد معه قادراً على تناول ما يكفيه من طعام يساعده في البقاء على قيد الحياة . لقد آوته في كوخها ، وصار لزاماً عليها ان تجد له طعاماً مثلما تجده لنفسها ، فكانت تفتش في الغاب عن الجذور والفاكهة وكانت تزرع حفنات قليلة من الحب في موسم الامطار في الارض المحيطة بالكوخ . لكنه لم يشكرها ففي الوقت الذي انحطت فيه قوته ، تفاقمت طبيعته الشريرة ومرارة لسانه . وبعد مجيئه الى الكوخ لم يعمر طويلاً : فالجوع والشيخوخة انقذاه ، في النهاية ، من سخرياته وتهكماته.

وزحف الغاب وغيب القرية وامتد الى حيطان كوخها . حينذاك لم تعد تنظف الرقعة المسيجة او تصلح السياج وقد حاصر الغاب الرقعة و السياج كما حاصر الاكواخ الاخرى ورقع الارض والدروب والمماشي . كان هواء الغاب ساخناً كاتماً للانفاس كذلك كان هواء الكوخ نفسه ، هذا الكوخ المحاط بسياج الغاب الممتد اميالاً طويلة لا نهاية لها . وامام زحف الغاب تزعزع كل شيء ما عدا الكوخ الصغير ، العفن الحيطان والسقف البالي المتهدم . وانطوى الغاب على شجيراته ودغله واشجاره واشواكه بفوضاها التي لا تخترق ومتسلقاته ، على حقول الرز والبرك . وفي رقعة ضيقة من الارض انتصبت اشجار في ماء المطر المتراكم وارتفعت هضبة صغيرة طويلة بفعل انجراف المياه ودوس الفيلة وتميز المكان بها حيث كان قبل ذلك امتداداً للبركة .

ونسي شأن القرية وتوارت في الغاب الذي نشأت فيه كما نسي شأنها هي وانقطعت عن العالم . كانت كانها آخر من في العالم ، عالم الشجر اللامتناهي الذي كانت تزأر الريح فوقه دائماً وتلفحه الشمس . صارت واحدة من وحوش الغاب وهي تسعى على الدوام من اجل البقاء ضد السغب والظمأ . وكان الكوخ المتداعي المحترق بوهج الشمس والمبلل بماء الامطار هو المأوى الذي تلجأ اليه ليلاً . واصابت العتمة و الذبول ذكرياتها عن الاحداث السيئة التي وقعت لها ، حتى ذكرياتها عن (بابون Babun) وحياتها معه . ولما ذبلت هذه الذكريات رجعت الى ذهنها ذكريات طفولتها و (سلندو Silindu) وحكاياته . لقد رجعت الى الغاب وارجعها الغاب اليه وعاشت فيه كما كانت ، متفهمة ، محبة ، وخائفة منه . وكما قال لها ، يجب على المرء ان

يعيش سنين عديدة قبل ان يفهم ما الذي تقوله وحوش الغابة . اما الان .. فهي تفهمها .. انها واحدة منها . كذلك تفهمها الوحوش ولا تخنى منها ، ثم ان الوحوش الفت هذا الكوخ البالي الصغير والفت المرأة الساكنة فيه . وكانت الخنازير الوحشية تقبع وتقلب التربة بفناطيسها عند باب الكوخ ، اما الخنازير الاكبر عمراً فتنظر بلا خوف او انزعاج الى المرأة الجالسة في داخله . والفت حتى اناث الظباء خطوها الخفيف وهي تغدو وتروح في الغاب متمتمة بالتحيات اليها . وللحظة كانت تحدق الظباء فيها ، وللحظة كانت تتابعها بعيونها الوسيعة وهي تمرق ، ثم لاتلبث ان تعود رؤوسها الى الانحناء مرة ثانية ، لترعى دون خوف .

ان القارىء الافريقي ، بمطالعته هذه القطعة ، لن يشعر بالضياع حتى مع وجود بعض المفردات الغريبة عنه فن غير المحتمل ان يشعر بان (عالم الشجر اللامتناهي الذي كانت تزأر الريح فوقه دائماً وتلفحه الشمس) هو عالم بعيد ، بصورة خيالية ، عن عالمه الذي يعرفه . على اية حال ، ليس الاحساس بالجذل القائم على المتشابهات المحضة في المناخ والحياة النباتية ذا قيمة بذاته او مثيراً للاهتمام لان القارىء الذي يقول لنفسه : «يبدو هذا الغاب كأجمة رأيتها» لن يتسنى له التوغل عميقاً بالاستجابة للقطعة فالغاب نفسه مع اهميته العظيمة في القطعة ، يفسر جزءاً واحداً فقط من التأثير الاجمالي المكون لها . وتعكس الفقرة الثانية بما فيها من (زحف) ، غالباً ما يطلق عليه اسم (مد الغاب) ، موصوف لنا وصفاً قوي الاثر ، الاهمية المناسبة للغاب في نص الفقرتين اللتين نختم بها القطعة . بعبارة اخرى ، ليس من الممكن استيعاب الاهمية الكاملة للغاب في هذه القطعة مالم نربط زحف الحياة النباتية وقطع صلة القرية عن الموقع الذي تسكنه المرأة .. هذه المرأة التي تصبح حياتها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعملية الكاملة من حولها . وعليه ، فالغاب مهم هنا بالقدر الذي يرتبط فيه بالتجربة البشرية . وماذا سيفهم قارئنا الافريقي من هذه التجربة البشرية ؟ هل سيقول : «هذا محض هراء . لا يمكن ان اتصور نفسي وقد اصبحت وحش غاب كهذه المرأة . لم يحدث لي ذلك قطعاً . لا شيء كهذا سوف يحدث لي ابداً وعليه .. لا قيمة لهذا الشيء كله ؟ بالطبع ، يعتمد الكثير من ذلك على الفروق الفردية بين القراء . ان بعضهم يرتاب دائماً بما يقرأ ويكون اقل استعداداً للتصديق من غيره . لكن من المحتمل ان القارىء الذي في بالنا سوف يصدق الى حد ما بالقطعة . ربما هو لا يصدق ان ما حصل للمرأة سيحصل له ، لكن المؤكد انه يأمل الا يحصل له . غير ان من الممكن ايضاً ، بسبب حد من التآلف مع مسرح الاحداث وبسبب ما ترسب من حكايات عن الغاب التي ربما اتفق له سماعها ، سيكون بقدرته مؤقتاً ان يضع نفسه في الموقف الذي كانت فيه المرأة . ومن دون صعوبة كبيرة سوف يفلح بتخيل (ما يمكن ان يكون عليه الامر) لو كان يمتلك تجربة من النوع الموصوف في القطعة .

من الواضح ان القطعة التي كتبها ليونارد وولف ، بالنسبة لقارىء كهذا ، تستوجب استجابة اعقد مما تستوجبه القطعة التي كتبها (اشبي) وستكون الاستجابة بالنسبة له من نوع ذي قيمة اكبر نظراً لانها توسع من نطاق تجربته . وهنالك كثير مما يقال بهذا الخصوص ، لكن من المفيد ان ننعم النظر بمزيد من الامثلة قبل ان نقول ذلك . والمثال الآخر هو قصيدة (وليم وردزورث) الشهيرة التالية :

انظر اليها فريدة في الحقل ،
هناك فتاة جبلية منعزلة ،
تحصد وتغني مع نفسها ،
قف هنا او مر بهدوء ،
انها تحصد وتحزم السنابل وحدها ،
وتغني بنغمة كئيبة ،
الا اسمع ! فالوادي العميق
يفيض غناء .

***

لم يترنم عندليب قط ،
بنغمات اكثر حفاوة بالقوافل المتعبة ،
للرحالة في الواحات الظليلة ،
وسط الرمال العربية :
ولم يسمع صوت بهذه الاثارة قط

في موسم الربيع من طائر الوقواق ،
محطم صمت البحور
ما بين جزر هبرويز النائية

*** * ***

من ذا يخبرني عم تغني ؟
لعل شعرها الغنائي الكئيب
يحن الى ذكريات بعيدة ، ماضية ، وحزينة ،
والى معارك في الماضي السحيق :
ام انها اغنية اكثر تواضعاً ،
عن الشؤون اليومية المألوفة ؟
عن أسى طبيعي او فقدان او اذى ،
لشيء وقع ولربما يقع ثانية ؟

*** * ***

مهما يكن المضمون ، غنت الفتاة العذراء ،
كأن لا نهاية لأغنيتها،
رأيتها تغني في عملها ،
محنية على المنجل ،
اصخت السمع ، صامتاً لا احرك ساكناً ،
ولما ارتقيت الى اعلى التل ،
حملت الموسيق في قلبي ،
لأمد طويل ، بعد سماعي اياها .

من الممكن ارجاء بعض وجوه استجابة قارئنا الذي نتخيله ازاء هذه القصيدة الى حين نأتي لمناقشة مسألة (الخلفية) . اما حالياً لنفحص العناصر التي تجعل القصيدة ، بالنسبة له ولأي صنف آخر من القراء تقريباً ، اصعب من اية واحدة من القطعتين الاخريين . وعلى رأس الصعوبات تأتي الصعوبة الخاصة بالزمن time . فصيغة المضارع المستخدمة في المقطعين الشعريين الاول والثالث تبدو انها تشير الى اننا ينبغي ان نتخيل انفسنا نصغي ، مع الشاعر ، الى اغنية الفتاة العذراء (الآن) ... (في الوقت الحالي) . ويظهر اننا نميل الى الاعتقاد بأنها تغنى فعلاً بينما نحن نقرأ القصيدة . بيد ان المقطع الشعري الاخير يعقد الامور بصورة غير متوقعة . ففي هذا المقطع توجد نقلة الى الزمن الماضي . والان يظهر بأن الشاعر ، لسبب ما ، كان يخادعنا . ومن الواضح ان تجربة الاصغاء الكاملة الى اغنية الفتاة العذراء تبدو منتهية قبل كتابة القصيدة . ترى ماذا يفكر الشاعر انه صانع ؟ .

[حملت الموسيق في قلبي ،
لامد طويل ، بعد سماعي اياها .]

من المؤكد ان اغنية الفتاة العذراء لم تعد تسمع بالفعل تقريباً في الوقت الذي كان يكتب فيه وردزورث القصيدة ، لكنها خلقت انطباعاً عميقاً جداً ببقائها ملازمة لها بحيث تبدو ، بالنسبة له ، انها لاتزال حاضرة وان هذا الاحساس في حمل الموسيق معه الى الزمن الحاضر ، حتى ولو لم تعد مسموعة فعلياً ، هو ما يريد وردزورث منا ان نشاركه فيه . لذلك ينظم معظم قصيدته في صيغة الزمن الحاضر . لكن عندما ينكشف لنا في المقطع الاخير فجأة كأن كل شيء قد وقع في الماضي البعيد ، ندرك ان الشاعر اراد منا ان نعرف كم كانت هذه التجربة مؤثرة فيه . فاذا كان الشاعر يستطيع ان يكتب عنها هكذا ، واذا كان يستطيع ان يثير فينا احساساً قوياً بأن الاغنية مستمرة بالفعل ، مع انها انشدت منذ زمن بعيد حقاً ، عندئذ يراودنا الشعور أنه يسرد الحقيقة حين يقول :

[حملت الموسيق في قلبي ،
لأمد طويل ، بعد سماعي اياها]

وامامنا الان صعوبة اخرى يجب ان نواجهها . اننا لم نذكر المقطع الشعري الثاني لحد الآن . لنلق عليه نظرة ولنسأل انفسنا مرة ثانية ماذا يفكر الشاعر انه صانع :

[لم يترنم عندليب قط ،
بنغمات اكثر حفاوة بالقوافل المتعبة ،
للرحالة في الواحات الظليلة ،
وسط الرمال العربية :
ولم يسمع صوت بهذه الاثارة قط ،
في الربيع من طائر الوقواق ،
محطم صمت البحور
ما بين جزر هبرديز النائية]

لربما سيكون رد فعلنا الاول ان وردزورث يستخدم لغة انيقة بلا ضرورة لكي يخبرنا بحقيقة بسيطة الا وهي انبهاره المسرور بغناء الفتاة ولربما نذهب بعيداً فنتهمه بعدم الوفاء بالمراد بصورة اكيدة . فلو كان مهتماً حقاً بأن يجعلنا نرى كم كانت التجربة مؤثرة فيه ، اذن لماذا يلهــي انتباهنا عن الشيء نفسه بأتيانه بخواطر عن بلاد العرب وعن جزر هبرديز ؟ لربما يعترف القارىء الملم بالجغرافية ان ذكر جزر هبرديز وثيق الصلة بالموضوع كلياً لكون تلك الجزر ، حتى اقصاها ، ليست بعيدة جداً عن المرتفعات الجبلية الاسكتلندية . لكنه من الناحية الاخرى ، لربما سيظل في حيرة لادراك ما تفعله (الرمال العربية) في القصيدة .

ان جزءاً من الجواب مرتبط بكلمة (منعزلة) في المقطع الشعري الاول . فـ (هناك فتاة جبلية منعزلة) موجودة (فريدة في الحقل) (تحصد وتغني مع نفسها) و (انها تحصد وتحزم السنابل وحدها) .

علاوة على ذلك نعرف ان الحقل الذي تعمل فيه واقع في وادٍ عميق . وهذا الوادي ، العميق يكاد يفيض بأغنيتها . ومن الواضح ، يوجد صمت كامل مقابل هذا الغناء ، اذ نجد ان القارىء المشارك في تجربة الشاعر ينصح بالقول (قف هنا او مر بهدوء) . ومهما كان له ان يفعل ، فمن الواجب الا يحطم الاحساس بالسحر الناشىء عن صمت الوادي وعن عدم انتباه الفتاة لوجود احد ما هناك . فتبدو الوحدة والصمت الشامل المحيط من العناصر الضرورية للموقف . الآن نستطيع ان نفهم لماذا اقحمت (جزر هبرديز القصية) . فالمسألة ليست مسألة تجاور جغرافي قريب . وانما لان هذه الجزر في القصيدة تمثل (العزلة) و (صمت البحور) حواليها . هذا الصمت الذي يحطمه صوت الوقواق في موسم الربيع كما تحطم اغنية الفتاة العذراء صمت (الوادي العميق) . وان الانتقال من وحدة وصمت البحر الى وحدة وصمت الارض لا يشكل عقبة كأداء امام العقل. (يبدو البحر والصحراء متشابهين بغرابة حقاً ، بالضبط لانهما على طرفي نقيض) ففي كل من الصحراء والبحر نحصل على انطباع بالوحدة والصمت العميقين يتحطمان وتخف حدتها بصوت (مثير) مفرد ، الا وهو صوت العندليب في واحة صحراوية ، او صوت الوقواق في جزر هبرديز القصية او صوت الفتاة التي تحصد في الحقل . هنالك سلسلة من الترابطات ، البادئة بالكلمات (منعزلة) و(فريدة) ، هي التي توحد ما بين هذه الاشياء كلها .

لقد قلت ان هذا يقدم لنا جزءاً من الجواب عن السؤال : ماذا يفكر وردزورث انه صانع في المقطع الشعري الثاني ؟ واتماماً للمناقشة يجب ان نلقي نظرة ثانية على المقطع الشعري الثالث :

[من ذا يخبرني عم تغني ؟
لعل شعرها الغنائي الكئيب ،
يحن الى ذكريات بعيدة ، ماضية ، وحزينة ،
والى معارك في الماضي السحيق :
أم انها اغنية اكثر تواضعاً
عن الشؤون اليومية المألوفة ؟
عن اسى طبيعي او فقد او اذى ،
لشيء وقع ولربما يقع ثانية ؟]

هذا المقطع الشعري بذاته ليس عصى الاستيعاب قطعاً . ان وردزورث لا يعرف عم تغني الفتاة ، فيتأمل بالمضمون الممكن لـ (النغمة الكئيبة) . غير ان هناك ما يلفت النظر الى المسارات التي يتخذها تأمله . فسوف نلاحظ ان تأمله هذا يتخذ مسارين متميزين الى جانب مسار ثالث متنام تقريباً تدريجياً والى حد بعيد في المقطع الشعري الثاني .

1 ـ لعل شعرها الغنائي الكئيب ،
يحن الى ذكريات بعيدة ، ماضية وحزينة ،
الى معارك في الماضي السحيق .
[اقصد ان اغنيتها ربما تتعلق بأحداث تاريخية مأساوية]

2 ـ ام انها اغنية اكثر تواضعاً
عن الشؤون اليومية المألوفة ؟
[اقصد ان اغنيتها ربما لا تمتلك تلك الارتباطات بالماضي بل انها تهتم بالناس الاعتياديين وبشؤون الوقت الحاضر]

3 ـ عن اسى طبيعي او فقد او اذى

لشيء وقع ولربما يقع ثانية؟

ان الفرق بين (1) و (2) واضح تماماً . انه الفرق بين الماضي والحاضر . لكن (3) ليست بمثل هذه البساطة . طبيعي ان من اليسير ان نقرأ هذا الجزء كجزء في (2) . واذا ما فعلنا ذلك ، فمن الواجب ان نأخذ (الاسى الطبيعي والفقد والاذى) على انها من (الشؤون اليومية المألوفة) التي اما ان تغني او لا تغني عنها الفتاة . لا ضير في ذلك ما دام يقدم معنى ممتازاً لكن المرء يتساءل ، اذا كان هذا ما يرمي اليه وردزورث حقاً ، فلماذا وضع علامة استفهام بعد (المألوفة) بدل الشولة هكذا :

[ام انها اغنية اكثر تواضعاً

عن الشؤون اليومية المألوفة ؟

عن اسى طبيعي او فقد او اذى ،

لشيء وقع ولربما يقع ثانية]

لقد كان بأمكانه ان يستخدم حتى الشولة المنقوطة Semi-Colon . وكما هو واقع القصيدة لا نستطيع تحاشي الشعور الغريب بأن وردزورث قد شق ، بصورة فنية ، مساراً ثالثاً مرتبطاً بالتأكيد بـ (الشؤون اليومية المألوفة) لكنه تجاوزها ايضاً الى نقطة ابعد من الزمن الحاضر كما يتراءى لنا اعتيادياً . فبيت الشعر الاخير في المقطع يجعلنا نفكر حقاً بالماضي وبالمستقبل الممكن بدل التفكير بالحاضر ، بالمعنى الاعتيادي :

[لشيء وقع ولربما يقع ثانية ؟]

وما هي حصيلة هذا كله ؟ من المؤكد ان نشعر بأن الفروق البسيطة الاعتيادية بين الماضي والحاضر والمستقبل قد تحطمت . فيبدأ وردزورث بتأمل (الذكريات البعيدة الماضية والحزينة) وينتقل الى (الشؤون اليومية المألوفة) لكن ما ينتهي اليه هو ما يحسن تسميته بـ (استمرارية الحياة نفسها) . وهو الاحساس بأن (ما كان) و (ما يمكن ان يكون ثانية) هو جزء من نموذج ابدي التفتح ، من غير المجدي ان نحاول تجزئته الى ماضٍ وحاضر ومستقبل . فالحياة بما فيها من (اسى طبيعي وفقد واذى) تستمر كما تستمر اغنية الفتاة العذراء (بلا نهاية) . ويبدو ان وردزورث عندما يصغي للغناء ، يقف خارج نطاق الزمن كلياً :

[اصخت السمع ، صامتاً لا احرك ساكناً]

وكما يقف خارج حدود الزمن فأنه يقف خارج حدود المكان ايضاً . فخياله طليق وهو ينتقل من الحقل في المرتفعات الجبلية الاسكتلندية الى الرمال العربية وجزر هبرديز المنعزلة ، ثم العودة الى الحقل ثانية . وبأقتضاب ، ان هذا الاحساس بالوجود ماوراء حدود الزمن والمكان هو التجربة المركزية التي ترويها القصيدة .

ما الذي سيفهمه القارىء من افريقيا او من اي صقع آخر من هذه التجربة الدقيقة التي ترويها القصيدة ؟ من الممكن ان شيئاً غير مختلف تماماً كان قد وقع له . ومن المحتمل جداً انها ستقدم له تجربة جديدة تماماً ، لا يتخيل اعتيادياً انه قد جربها بنفسه ، لكنها ربما ستبدو له معقولة بعد القراءة . اقول (ربما ستبدو معقولة) ، لان الكثير يعتمد على استعداد القارىء الشخصي في تقبله للشيء غير المألوف . ومن الواضح ، يتضمن فهم القصيدة ، بالنسبة لقارئنا الافريقي بالذات ، اكثر من مجرد الاستجابة لذلك المقطع المأخوذ من (القرية في الغاب) . ظاهرياً ، ربما يبدو له وضع نفسه في موقف امرأة انزلتها الظروف الى مستوى وحش الغاب صعب كصعوبة تصور نفسه وهو واقف خارج حدود الزمان والمكان . مهما يكن الامر ، فأول هاتين المحاولتين في مجال الخيال بالنسبة للقارىء الافريقي ستكون بلا ريب ايسر عليه ، جزئياً لان احداث البيئة تجعل القطعة النثرية مفهومة مباشرة ، وجزئياً لانه سوف يجد ، كأي قارىء آخر ، التجربة المروية في قصيدة (الحصادة المنعزلة) اكثر صعوبة . على اية حال ، لا يعني القول بأن التجربة المروية في القصيدة معقدة بأنها غير وثيقة الصلة بالناس الاخرين من غير الشعراء . هذه تجربة انسانية مكثفة مترجمة الى لغة الرمز والدقة . وبما انها كذلك فأنها وثيقة الصلة بجميع البشر سواء كانوا قد مروا بتجربة كهذه او لم يمروا . ولامراء بأنهم سوف يمرون بهذه التجربة بعد قراءة القصيدة . اما اولئك المتشككون الذين يمكن ان يعارضوا مسألة مشاركة وردزورث بالتجربة وبأن هذه المشاركة جهد مضاع ، فنقول لهم بأن الفرد يستطيع ان يؤكد بأقوى ما يمكن بأن الاحساس الذي يستثيره الوقوف خارج حدود الزمان والمكان انما هو جزء من نشاط الانسان وان رفض هذا الاحساس كشيء غير ذي قيمة مهما كان ومن اي مصدر اتى انما هو رفض لامكانية توسيع تجربتك الخاصة

كأنسان . فالزمان والمكان يرتبطان ارتباطاً لا سبيل الى الخلاص منه بحياتنا نحن كبشر . ونحن نميل للنظر الى هذين العنصرين لاسيما عنصر الزمان بمنظور ثابت وتقليدي نوعاً ما . ان قصيدة وردزورث تعطينا شيئاً جديداً زاهياً ومنعشاً .

ان مناقشة (الحصادة المنعزلة) قائمة على اساس الزعم بأن الغالبية من القراء ، رغم كون عدد قليل منهم قد مروا بتجربة من نوع تجربة وردزورث ، يرفضونها على انها شيء غير محتمل وان من غير الممكن ان شيئاً من هذا القبيل (ربما) يحدث لهم .

اما المثال الاخر فهو من نمط مختلف تماماً :

كورديليا ـ كيف حال مولاي ؟ كيف حال جلالتك ؟

لير ـ انك تخطئين حقاً بأخراجي من قبري :

انت روح هانئة ، اما انا فقيد

الى عجلة من نار وان دمعي

ليسخن كالرصاص المنصهر .

كورديليا ـ مولاي .. اتعرفني ؟

لير ـ اعرف انك روح : متى توفيت ؟

كورديليا ـ ما زلت بعيدة .. بعيدة .. عن الموت .

طبيب ـ لم يستفق بعد : دعيه وشأنه لفترة قصيرة .

لير ـ اين كنت ؟ اين انا الآن ؟ هذا وضح النهار ؟

لقد اسيء الي بشدة . سيقتلني الاسى

لو ادركني شيء آخر كهذا . لا ادري ماذا اقول لن اقسم بان هاتين هما يداي . لنرَ

انا اشعر بوخزة الدبوس

اذاً انا متأكد من حالتي

كورديليا ـ اوه .. انظر الي يامولاي .

ضع يديك عليَّ مباركاً

كلا يامولاي .. يجب الا تركع

لير ـ ارجو الا تسخري مني انا رجل عجوز احمق وغبي جداً بلغت الثمانين ونيف ، لاساعة اقل ولا اكثر .

لاصرح بوضوح :

اخشى انني لست بكامل عقلي ..

اظن انني اعرفك واعرف هذا الرجل .

مع هذا لدي ارتياب ، لانني جاهل اساساً ، اي مكان هذا ، وبكل ما اقتنع به من حذق لا اتذكر هذه الثياب ولا اعرف اين اقمت في الليلة المنصرمة ، لا تضحكي مني ، مثلما اعرف انني رجل ، اظن ان هذه السيدة هي طفلتي كورديليا .

كورديليا ـ انا هي . انا هي .

لير ـ الم تجف دموعك ؟ بلى اقسم بذلك . ارجو الا تبكي لو كان لديك سم لتناولته .

اعلم انك لاتكنين لي حباً ، لان اخواتك ، كما اتذكر ، قد فرطن بحقي لك العذر ، اما هن فلا عذر لهن .

كورديليا ـ لاعذر لاعذر .

الآن نكون قد جئنا على احدى اعظم اللحظات في الادب الانكليزي كله هذه اللحظة موجودة في الفصل الرابع وفي المشهد السابع منه في مسرحية (الملك لير) لشكسبير حين تتحدث كورديليا مع ابيها لاول مرة بعد فراقهم المأساوي في الفصل الاول . كان الاب قد نبذ كورديليا بصراحتها كما نبذ لير بدوره من قبل اختيها المداهنتين ذاتي اللسانين المعسولين وهما (ريغان) و (جونرل) . وبتعرضه لالوان الخوف والظلام والعاهة عرف لاول مرة في حياته المديدة ماهو معنى المعاناة . وفي الاخير شعر بما يشعر به الفقراء جداً وكون صورة شاملة عن القذارة والانحلال اللذين تنحط اليها البشرية . وفي النهاية اصابه الجنون ، ولكنه ليس جنوناً اعتيادياً وهذا الجنون وجه من وجوه المتناقضات العديدة في هذه المسرحية العظيمة المرعبة لكنها مسلية والتي يفقد فيها لير عقله لكي يسترجعه .

هنا في هذا المشهد يرقد لير نائماً في مخيم قوات الملك الفرنسي زوج كورديليا . وتقف امامه الابنة المنبوذة بحرارةً هذه الابنة التي قال لها مرة :

[لو لم تولدي افضل

من الا تدخلي السرور]

غير ان هذه الابنة لاتضمر له ضغينة . ولقد قيل عنها في المشهد الثالث من الفصل الرابع حينما بلغتها انباء المعاملة القاسية لـ (لير) على ايدي اختيها :

[انك رأيت

اشعة الشمس والمطر في آن واحد : كانت بسماتها ودموعها بتعبير احسن ، كتلك البسمات السعيدة

التي تمرح على شفتها المكتنزة ، التي يبدو انها لاتعرف اي ضيوف كانوا في عينيها ، العينين اللتين انفرجتا بعدئذ فتساقط اللؤلؤ من الماس . بعبارة قصيرة :
سيكون الاسى شيئاً نادراً ومحبوباً جداً ، اذا ما استطاع الجميع الانسجام معه هكذا .]

لقد امتزج الاسى والرعب بما حل بابيها بفرح ساطع عند فكرة عودة اللقاء به . واخيراً اقبلت تلك اللحظة . لفترة قصيرة من الزمن لم يتعرف عليها لير . وقبل ان يستطيع التعرف عليها كان يجب عليه ان يتعرف على نفسه اولاً ، وان يتعرف على هذه النفس بغير ما تعرف عليها في ايام جوحه واستبداده ، واساساً ، في ايام اعتداده الطفلي :

[انا رجل عجوز احمق وغبي جداً
بلغت الثمانين ونيف ، لا ساعة اقل ولا اكثر
لاصرح بوضوح :
اخشى انني لست بكامل عقلي .]

اما الآن فيأتيه الالهام :

[... لاتضحكي مني ،
مثلما اعرف انني رجل ، اظن ان هذه السيدة هي طفلتي كورديليا]

جميع الاحداث السابقة في المسرحية تقع خلف لحظة الحقيقة هذه وبهذه الكلمات تنقشع الغشاوة عن عيني لير ، ويلي ضعف وظلام الجنون والعاصفة فجر الرضا والغفران النادر التصديق :

[اعلم انك لاتكنين لي حباً ، لان اخواتك ،
كما اتذكر ، قد فرطن بحقي
لك العذر ، اما هن ، فلا عذر لهن
كورديليا ـ لا عذر . لا عذر]

ليس من المحتمل ان قد عايش كثير من الناس بأي شكل كان ، تجربة مشابهة لتجربة لير وكورديليا بالضبط ، هذا مع العلم ان الحياة تضم مفاجئات كثيرة على طريق السعادة والمعاناة . ان باستطاعة معظمنا ان يقول مقالة «الباني Albany » في نهاية المسرحية باننا :

[سوف لا نرى اشياء كثيرة جداً ولا نعيش طويلاً جداً]

لكن هل باستطاعتنا لهذا السبب ان نرفض التجربة التي تقدمها لنا مسرحية (الملك لير) لعدم وثاقة صلتها بنا ولكونها لا ترتبط بحياتنا ؟ طبعاً لا . فهذه المسرحية عن التشبث بالرأي الخاطىء والمعاناة والقسوة والفداء لها معناها بالنسبة لنا . ان نكران اهميتها بالنسبة لفرد ما لانتفاء وجود احداث مكافئة لها في حياة الفرد الشخصية انما هو نكران لانسانية الفرد

لربما سوف يشعر بعض القراء بانه من غير الضروري الالحاح على هذه النقطة . ولربما سيقولون : «شكسبير كلاسيكي» واننا نعرف بأن لمسرحياته «اهمية عالمية» لذا فالحديث عن «انسانية الفرد الخاصة غير ضرورية» وهنالك اسباب كثيرة تدعو للافتراض بأن كون شكسبير كلاسيكياً ليس في مصلحته . فالقول بانه كلاسيكي يؤدي الى القول بأنه «كاتب موصوف» وما ان تقول بانه «كاتب موصوف» حتى تكون قد استحضرت شبح الامتحانات في الادب الانكليزي وما يصاحبها غالباً من مزاج مسعور و اكتئاب ـ من الضروري التوكيد بالافائدة تجنى من تلفظ كلمات «الاهمية العالمية» ما لم يدرك الطالب نفسه بانه ينتمي الى العالم ذاته الذي تتحرك فيه شخصيات شكسبير ، وبان حكاية معاناة لير تركز درامياً، على معاناة البشرية عامة . وان معايشة تجربة هذه المسرحية يعني الاطلاع على تجربة اوسع مما يعرفه المرء عن تجربة البشرية التي يكون الفرد جزءاً صغيراً منها ..

ان الاعمال الادبية العظمى تميل ، مثل مسرحية (الملك لير) ، الى منح الفرد تجارب لايفكر بالمرور بها في مجرى حياته العقلية مما تؤثر بعمق عليه كمخلوق بشري . وعلى الطرف النقيض للمألوف في رواية (الاشياء تسقط متناثرة) تكون مسرحية (الملك لير) بالنسبة لقارئنا الافريقي ، لكنها لن تكون اقل معنى بالنسبة له كانسان .

ان الصحيح هو ان اكثر انواع العلاقة تالفاً بين الادب والتجارب الشخصية انما هي الاكثر عالمية . فهي لا تحتوي على تقريب دقيق جداً للتجربة الشخصية الفعلية كما في حالة القارىء الافريقي لـ (الاشياء تسقط متناثرة) ولا على افتراق بعيد عن التجربة الشخصية الفعلية كما ستكون عليه الحالة مع اي قارىء لـ (الملك لير) تقريباً .

ولتوضيح مثل هذا النوع من العلاقة بين حياتنا الشخصية

و الكتب التي نقرأ سنتناول القطعة التالية من رواية (عصا هارون) لـ (دي . اج . لورنس) :

[اوه صاحت مليسنت بحرارة وقد تملكتها ، في تلك اللحظة ، الرغبة فيا لاتملك غير آبهة بما لا تملك . وبسرعة مرت عيناها على الرزم

اخذت احداها :

الآن صاحت بصوت عال لجذب الانتباه . الآن ماهذا ؟ ماهذا ؟ ماذا يكون هذا الشيء الجميل ؟

وبانامل لا يرضيها شيء ازاحت الصحيفة راقبتها مرجري بعينين مفتوحتين كانت كليسنت معتدة بذاتها

«الكرة الزرقاء» صرخت بجذل بالغ ، لقد نلت الكرة الزرقاء امسكت بها في راحة يدها وحدقت بها باعجاب . كانت كرة صغيرة من الزجاج الصلد ذات لون ازرق غامق بديع . نهضت واتجهت نحو ابيها «وهذه كانت كرتك الزرقاء ، اليست كذلك يا ابتاه ؟»

نعم ،

«كنت تملكها عندما كنت ولداً صغيراً الان انا امتلكها حيث اكون فتاة صغيرة

«اجل» اجاب بجفاف

«وانها لم تنكسر قطعاً عبر تلك السنين»

«كلا . ليس بعد .»

وربما لن تنكسر ابداً ؟

على هذا السؤال لم تتلق جواباً

«الا تنكسر ؟ الحت . الا تستطيع كسرها ؟

«اجل اذا ضربتها بمطرقة» ، قال

اوه ، صرخت «لا اقصد ذلك . اقصد اذا اسقطتها انها لا تنكسر اذا اسقطتها اليس كذلك ؟»

«استطيع القول انها لا تنكسر»

«ولكن .. هل ستنكسر ؟»

«اظن .. لا»

«هل لي ان احاول ؟»

تقدمت بنشاط لتترك الكرة الزرقاء تسقط . ارتدت الكرة بصوت غير رنان على غطاء ارضية الغرفة ..

اوه .. ه .. ، صاحت وهي تمسك بها «احبها»

«دعيني اسقطها ، صرخت مرجري ، في محاولة من النصح والتوضيح من قبل الاخت الاكبر .

لكن مليسنت تمادت وزاد انفعالها وقالت :

«انها لا تنكسر حتى لو قذفت بها في الهواء»

قذفت بها ، فسقطت سالمة ، لكن حاجب ابيها انعقد قليلاً ، فقذفت بها بقوة . فسقطت مصحوبة بصوت انفجار ونثار قليل وتهشمت لقد سقطت على حافة الآجر الحادة الناتئة تحت سياج المدفأة والآن .. ماذا فعلت ؟ صرخت الام .

وقفت الطفلة وشفتها بين اسنانها وارتسمت على وجهها الحاد الجميل نظرة ، نصفها شقاء وفزع خالصان ونصفها الآخر رضى . وارادت ان تكسرها قال الاب .

«كلا لم ترد . لماذا تقول ذلك ؟ قالت الام . وانفجرت مليسنت باكية بدموع مدرارة .

قام والقى نظرة على الشظايا المتناثرة على الارضية . قال : «يجب ان تهتمي بالشظايا وان تجميعها كلها .»

تناول احدى الشظايا لكي يتفحصها . كانت دقيقة ورقيقة وصلدة وعلى حافتها فضة خالصة ولماعة . حدق فيها بامعان . هكذا .. هذا ما حصل . وهذه هي نهاية هذا الشيء . احس بصدى الانفجار الخفيف القريب لتهشمها لا يزال يرن في اذنيه ، فرمى بالشظية في النار قال : اجمعي كل الشظايا كي . كي لا تبكي كثيراً] بالنسبة لعدد كبير من القراء الانكليز والامريكان تمتلك هذه القطعة اثارة اصيلة ذات خصوصية : عن عشية عيد الميلاد والزينات فيها كتزيين شجرة عيد الميلاد ، وعن اثارة موسم عيد الميلاد كلها بالنسبة للاطفال مع هذا ، من التطرف ان نزعم بان الفائدة التي يجنونها من الارتباطات الشخصية (عن ذكريات طفولتهم الخاصة) ذات خصوصية ومهمة جداً . فقد يحصل ان يترعرع بعض هؤلاء القراء في مناخ قاري ، فلم يالفوا التفكير بـ (حافة الآجر الحادة الناتئة تحت سياج المدفأة) او باي شيء مشابه لها كجزء من المشهد البيتي الذي يعرفه ويتذكره . فالقارىء ربما يربط او لا يربط اشجار عيد الميلاد طبقاً لتجربته الخاصة بهذا الموسم . لكن من العبث ان نصرح بان غياب ارتباطات شخصية معينة ممتعة للقارىء

الانكليزي سيؤدي الى خلق ضرر خطير متعلق بمدى مايفهمه عن ماهية ما تدور حوله فما من قارىء فطن سوف ينزعج لانه لم ير سياج مدفأة قط ، او لعدم وجود شجرة عيد ميلاد قطعاً في البيت الذي عاش فيه صغيراً ولن يحسب القارىء الذكي الفهم الخاص الذي تمنحه اياه القطعة ناشئاً فقط معرفته لكل شيء عن اسيجه المدافىء واشجار عيد ميلاد . اذن ، ماذا يجري في تلك القطعة ؟

ليس من شأننا هنا ان نتفحص كل الرواية التي اخذت منها هذه القطعة ان مابغي بالمراد هو القول بان تلك الحادثة الموصوفة تجري في الفصل الاول وان معظم ما يجري من احداث في الرواية يكون بعد قرار الرجل (هارون سيسون) بالذهاب بعيداً وترك اسرته . وهذا مؤشر على معنى الحدث . وبعد هذا الحدث ببساطة كأنه وصف لتصرف فتاة صغيرة اندفاعية متهورة ، مفرطة الانفعال ، شأنها شأن الاطفال في عشية عيد الميلاد .. لكن الحدث اعمق من ذلك . فالمشهد العائلي الصغير هذا ينبأ بجلاء عن الافتراق بين هارون وعائلته . وان تحطم الكرة الزرقاء يشير سلفاً الى تحطم العائلة . ويمكننا ان نزيد بأن تحطم العائلة مرده الى ان العلاقات ما بين اعضائها ليست على ما يرام . وان الاشياء الصغيرة ولربما التافهة منها في القطعة تشير بوضوح الى وجود التوتر :

[الان ... ماذا فعلت ؟ ، صرخت الام .

وقفت الطفلة وشفتها بين أسنانها وارتسمت على وجهها الحاد الجميل نظرة ، نصفها شقاء وفزع خالصان ونصفها الاخر رضى .

ارادت ان تكسرها ، قال الاب .

كلا . لم ترد . لماذا تقول ذلك ؟ ، قالت الأم وانفجرت مليسنت باكية بدموع مدرارة .]

وهذا التوتر لا يطفح على الحديث المتبادل بين الزوج والزوجة فقط . انه موجود حتى في تلك النظرة التي (نصفها شقاء وفزع خالصان ونصفها الاخر رضى) . كان هارون على صواب . من المؤكد ان مليسنت ارادت ان تكسر الكرة الزرقاء ولو ان من المحتمل كانت نصف دارية بهذا الشعور . لكن مهما تكن هذه المشاعر مبهمة بالنسبة لها ، فانها لا تملك الا ان تبدي لمحة رضى عندما تسقط الكرة شظايا متناثرة . ماسبب هذا الرضى ؟ سببه هو ان مليسنت ، بطريقتها الطفلية ، قد احست بشعور معين بالانتصار . بصورة ما ، لقد سجلت نقطة ضد ابيها . انها اكدت وجودها ضده وانتصرت . لقد عرفت طوال الوقت وبصورة ضبابية بأن هذه الكرة الزرقاء ، برغم كونها مجرد زينة لا قيمة لها بحد ذاتها ، ذات اهمية خاصة بالنسبة لهارون وانها حلقة الوصل بشبابه . مع ذلك ارادت مليسنت امتلاكها لنفسها وبعد امتلاكها للكرة كلياً ارادت تحطيمها . ان جميع طاقة (الاقتناء) التخريبية في العلاقات الشخصية ، حتى في تصرف الطفل ، يحتويها الجزء البسيط التالي من الحوار :

[هذه كانت كرتك الزرقاء ، اليس كذلك يا ابتاه ؟ ،

«نعم .»

«وكنت تملكها عندما كنت ولداً صغيراً . الان انا امتلكها حيث اكون فتاة صغيرة .»

«اجل» اجاب بجفاف .

«كلا . ليس بعد

ربما لن تنكسر قطعاً ؟»

على هذا السؤال لم تتلق جواباً .]

من الجلي ان الام ، برغم تعجبها ، الان .. ماذا فعلت ! ، كانت الى جانب ابنتها وضد زوجها . وعلى ضوء رواية (عصا هارون) برمتها ، يمكننا ان نقول الكثير عن تلك القطعة النثرية الرائعة . لكن ما يهمنا هنا هو نقطة مركزية ذات اهمية كبيرة . فليس المهم ان تربط او لا تربط الحدث ومسرحه بأشياء رأيتها او قمت انت نفسك بها فعلاً . وليس المهم ايضاً ان تجد او لا تجد اشياء عن المجتمع الذي ترعرعت فيه انت ، بحيث يكون من الصعب عليك ان تتخيل مجريات الحدث بالضبط كما وصفه لورنس عند وجود تفاوت متوقع حاصل في اجزاء صغيرة دالة على عدم التآلف مع مسرح الاحداث . في الحقيقة ان المهم هو ان كل واحد ، في وقت او اخر ، في الطفولة غالباً . يعرف ماهية التوترات العائلية . وتلك هي الاهمية العامة للقطعة . ربما انك تنحدر من بيت سعيد يسوده الوئام، لكن غير المعقول عملياً ان تترعرع فيه دون ان ترى ، على الاقل في عائلة اخرى . شيئاً مماثلاً بصورة عامة ، للحدث المأخوذ من (عصا هارون) .

ومن المحتمل ، ليست له علاقة بزينات شجرة عيد الميلاد ولا بموضوعها ، لكن المهم انك يجب ان تعي الحدث ، (كحدث في كتاب) بل كحدث نموذجي في الحياة نفسها التي تتعايش معها .

لقد قلت بأن هذه القطعة تصور لنا هذا النوع من العلاقة الاشد ارتباطاً ما بين الادب والحياة . فهي لا تتضمن اقتراباً بالغاً من التجربة الشخصية (ولو ان من الممكن دائماً ان تقترب هذه التجربة من التجربة التي يعايشها القراء فعلاً) ولا ابتعاداً غير ممكن التصور عنها . ومن نظرنا الى القطع النثرية بما فيها من اقتراب وابتعاد عن التجربة الشخصية ، برغم ما بينها من فروق ، يمكننا ان نقول شيئاً واحداً عن تلك النماذج وبالتالي عن الادب باكمله ، الا وهو : يجب على الفن الذي يعنى بالناس كما يفعل الادب ، ان يمتلك بطريقة او اخرى ، تأثيره على عملية معايشة المرء لحياته الخاصة .

وهنا تواجهنا مسألة شبح (الخلفية) وقبل كل شيء : ماالذي نقصده بـ (الخلفية) ؟ ولتوضيح ذلك نقول : لقد ترعرع كل قارىء في بيئة معينة وهذا يعني انه اكتسب طرق نظر معينة الى الحياة ، تعد نمطية في البيئة التي يعيش فيها . وهذه الطرق تتعلق بالعادات والتقاليد والاعراف الاجتماعية والدينية . وبما ان الادب يفترض طرق نظر الى الحياة مختلفة تماماً عن تلك التي اكتسبها الفرد ، فان الاخير ليحار ويرتبك انها (غريبة) عليه . .

لا ريب ان المشكلات تنشأ بالتأكيد لكن المهم هو تحديد ماهية هذه المشكلات وسيكون مفيداً ان نرجع الى قصيدة (الحاصدة المنعزلة) لـ (وردزورث) فالاغنية التي تأسر قلب الشاعر تغنيها (فتاة جبلية) لكنه في المقطع الثاني يفكر بالرمال العربية وبـ :

[.. طائر الوقواق
محطم صمت البحور
مابين جزر هبرديز النائية]

ويمكننا ان نضيف انه يذكر (موسم الربيع) ايضاً ، هل يمكن لطالب من غانا او سيلان او الملايو ، على سبيل الافتراض ، ان يعرف لماذا تسمى هذه الفتاة العذراء (فتاة جبلية) ؟ واذا كانت دروس الجغرافية قد جعلت ادراك المقصود بـ (الرمال العربية) امراً ممكناً ، فهل سيعرف هذا الطالب اين تقع جزر هبرديز بالضبط ؟ وهل سيعرف ماذا يشبه صوت الوقواق ؟ وماذا يعني (موسم الربيع) بالنسبة لشخص في مناخ قاري ؟

هنالك سبيلان لمواجهة هذه المشكلة . اولهما تزويد القارىء بشيء من الشرح والمعلومات وثانيهما عدم اعطاء اهمية كبيرة لتلك المعلومات عن المرتفعات الجبلية الاسكتلندية) و (جزر هبرديز) و (طائر الوقواق) .

فن الواجب التأكيد على ان للادب طاقته على خلق فهم خاص به ففي بناء شعري معقد كما في قصيدة (الحاصدة المنعزلة) تحدد الابيات فيها معاني بعضها بعضاً ، وهذا معناه ، ان كل عنصر في القصيدة يتحدد بغيره ويحدد غيره ، وهكذا يتلق القارىء النابه التأثير الصحيح من النص فالنقطة المهمة اذاً هي ان (الرمال العربية) و (جزر هبرديز النائية) تشترك بارتباطات متعلقة بمسألة (العزلة) ومن الممكن شرح هذه الكلمات حسب مواقعها في نص القصيدة الاجمالي. لكن يجب الاعتراف بان كلمات معينة مثل (العربية) تستحضر في الذهن تداعيات سهلة المنال عل القارىء الانكليزي وصعبة المنال على القارىء المفترض من افريقيا الغربية ، وان من الممكن جعل هذه التداعيات ملموسة بالنسبة للاخير عن طريق الاطلاع الاوسع والاغنى على الادب المعني بالخيال عامة . فالقارىء الذي له المام بشكسبير وقد تلق بعض القطع الشكسبيرية بطريقة لا واعية تقريباً سيواجه صعوبة في تذكر (كل عطور العربية Allthe of Arabia . Perfume

عندما يحتك القارىء بادب بيئة مختلفة عن بيئته سيواجه حيرة وارتباكاً لان الادب يزعم لنفسه طرق نظر الى الحياة مختلفة تماماً عما اكتسب من نظرات . لكن الى اي مدى يتطابق هذا الكلام مع الحقيقة ؟هنالك حقيقة محدودة في ذلك ويجب عدم المبالغة في هذا الشيء كما هو بشأن (المعلومات الاساسية) وعلينا ان نتذكر بان الادب الانكليزي طالما يحتاج الى مزيد من الشرح يقدم للقراء الانكليز اكثر مما يقدم الى القراء الكنديين او النيجريين . فالنسبة لغالبية القراء الانكليز تعد (هبرديز) و (المرتفعات الجبلية) مثل (الرمال العربية) مجرد تعابير جغرافية

كذلك تعد الآراء الاليزابيثية المتعلقة بـ (الملوكية) و (النظام الطبيعي) غريبة على الانكليزي مثلما هي غريبة على الافريقي - ولربما اكثر غرابة - وان الاطلاع عليها ضروري من اجل فهم معقول لـ (الملك لير) او (مكبث) غير ان هذا لا يعني ، طبقاً لما اكده ناقد شكسبيري محدث حساس ان تكون معرفة هذه الاراء تعويضاً عن المسرحيات نفسها . ويصح هذا القول ايضاً على بقايا المعرفة المرتبطة بالعادات والصيغ والاعراف الاجتماعية وما اليها ، مماهو ضروري للاطلاع على الادب الانكليزي

في بداية هذا البحث القينا النظر على قطعة من اعمال روائي نيجيري . ومن وجهة نظرنا ان هذه القطعة قدمت للقارىء الافريقي مثالاً للعلاقة الحميمة بين الادب والحياة . لكن ماذا بشأن القارىء الاوربي والامريكي ؟ هل ان الاختلافات البيئية تحول بينه وبين فهم هذه القطعة لابل بينه وبين فهم رواية (الاشياء تسقط متناثرة) المأخوذة منها هذه القطعة ؟ هذا سؤال غير معقول. ومما لا شك فيه ان الجزء الذي يثير اهتمام قارىء (اشبي) هو وصف المجتمع الغريب والمضمحل . وبقدر ما يكون ذلك صحيحاً ، فان القيمة الدائمة لـ (الاشياء تسقط متناثرة) ابعد من ان تكون ضيقة . في الاساس ان ما يجب ان يثير اهتمام القارىء غير الافريقي هو شيء من هذا القبيل :

(هذا وصف لاضمحلال نمط من الحياة . هذا النمط دام قروناً عديدة لم يكن هذا النمط بالضبط هو ما عرفه قومي حتى الى ما قبل سنوات خلت . بيد ان الاشخاص الذين تروى عنهم هذه القصة بشر ، تماماً مثلما كان قومي ومثلما هم الآن . لقد عرف قومي تغيرات من نوع مشابه نوعاً ما على مدى المائتي عام الاخيرة . وانني اشهد تغيرات من حولي في كل عام وعليه فعمل هذا الكاتب النيجيري يعني شيئاً بالنسبة لي ، لانني اجد فيه قصة التغير الدائم ، سواء للأحسن او للاسوأ هذا التغير الذي يدركنا جميعاً مرة بعد مرة) .

من المحتمل جداً ان يتأثر القارىء الانكليزي فعلاً بتشابهات معينة بين العناصر التي يصفها (اشبي) وبين تأثيرات الثورة الصناعية في بريطانيا . وكان بدء التمدن الافريقي ناشئاً عن الكولونيالية التي نشأت بدورها عن ذلك الامتداد الصناعي والتجاري الذي ادى الى تحطيم المجتمع الزراعي الانكليزي القديم . وقد سجل كتاب امثال (كوبت) و (هاردي) و (جورج سترت) تسلسلاً تاريخياً مرحلياً لهذه التحولات ومن المفروض الآن ان تجد الاقطار الناشئة حديثاً مكسباً ايجابياً في الاطلاع على هذا الادب . فكاتب مثل هاردي ربما يساعد على فهم حقيقة ما يجري من تحولات بما يقدمه من طرائق مختلفة بالنظر الى هذه التحولات وبتلميحه الى المواقف المختلفة التي من الممكن تبنيها في حالة الموافقة عليها .

ان دارس الادب الانكليزي افريقياً كان او اسيوياً ، سوف يجد فيه اشياء مثيرة للاهتمام لالشيء سوى لما فيها من غرابة وهذا مايحصل ايضاً للقارىء غير الافريقي عند قراءة (الاشياء تسقط متناثرة) ولا حاجة للقلق بهذا الخصوص . ولا حاجة للشعور بان مثل هذه الاثارة غير ادبية وهي بالتالي شكل من الاشكال غير مشروعة . ان هذه الاثارة هي مما يميز بها العمل الادبي نفسه . وان تصدي المرء خيالياً لعالم البشر الآخرين ممن يعيشون في مجتمعات متميزة تماماً عن مجتمع ذلك الفرد الخاص وهو تميز سطحي ، انما هو تجربة ذات قيمة عظيمة وفي عالم اليوم هذا نحن نسعى بأن يعرف بعضنا بعضاً ، وهو حقاً املنا الحقيقي الوحيد من اجل المستقبل . ومن اجل هذه الغاية يكون الادب صديقنا ومعيننا الذي لا يثمن ففي الوقت الذي يستطيع فيه الادب ان يزودنا بالمعرفة عن بعضنا بعضاً ، فانه يرشدنا الى الاختلافات الاعتباطية التي تفرق بيننا كما انه يبين لنا باننا في الاصل شيء واحد .

لقد تحدثنا طويلاً عن تأثير الادب على القارىء الفرد . والآن لم تبق الا نقطة واحدة من الواجب التطرق اليها ، الا وهي التأثير (الاخلاقي) للادب وهذه النقطة ليست مسألة صعبة حقاً لكن من الضروري وضع حد متميز بسيط . فهنالك اعمال ادبية تلجأ بالتأكيد الى شرح الحقيقة الاخلاقية ومن اشهرها (خرافات ايسوب Aesops fables غير ان الادب في غنى عن الانطلاق المتعمد لتلقين الدروس الاخلاقية كما يترك تأثيراً في القارىء . هذا مع العلم ، مامن قارىء نابه سيقنع ويرضى لمدة طويلة بعمل ادبي خال من التأثير الاخلاقي . فهو يريد للشيء الذي يقرأه ان يكون (حول) امرما ، وهو يطلب بصورة معقولة

ان ينال قسطاً من الفائدة مما يقرأ حتى وان كان غير قادر على وصف هذه الفائدة سواء كانت على صورة دروس يتعلمها او صورة اخطاء يجب ان يتحاشاها . وان من بين الاسباب التي تجعل الاعمال العظيمة عظيمة هو بناؤها الاخلاقي . وتلك الاعمال تقدم الحكمة للقارىء وهي حكمة مقدمة باشكال ابرع من تقديم الوعظ المكشوف ، وهي حكمة كامنة في عرض المؤلف للحياة التي قد مارسها . هذه الحكمة تكون كامنة مثلاً في رواية عظيمة في معالجة شخصية او حدث وان الكاتب بفنه يستطيع ان يجعل القارىء يشعر بالاندماج الحيري ، هذا الاندماج في تأمل الشخصية او الحدث يجعله يعايشها في حياته هو . ان اي شيء يعدل من اراء ومشاعر القارىء فيما يتعلق بحياته وحياة الناس الاخرين يكون له تأثير اخلاقي عليه . ومعظم الادب الجيد يمتلك هذا النوع من التأثير الاخلاقي . وانها لغلطة ضارة ان يحاول المرء ان يجد (شيئاً اخلاقياً جاهزاً) في اعمال ادبية لا تنطلق بالتأكيد من منطلق تقديم الوعظ . ان مسرحية (مكبث) تمتلك درجة عالية من الاهتمام الاخلاقي بسردها علينا قدراً كبيراً من الكلام عن بعض جوانب الحياة البشرية غير ان من المضحك ان نكرسها الى هم اخلاقي معين وان نقول بأن شكسبير قد كتبها ليكشف النقاب عن مساوىء الطموح هذا مع العلم ان مساوىء الطموح هذه واضحة جداً في تلك المسرحية .

ومهما يكن من امر ،يجب ايصال حتى الدرس الاخلاقي المعين والمباشر الى القارىء دون وعظ مكشوف .

في العدد القادم

النص الكامل لـ

((رباعية الحرب))

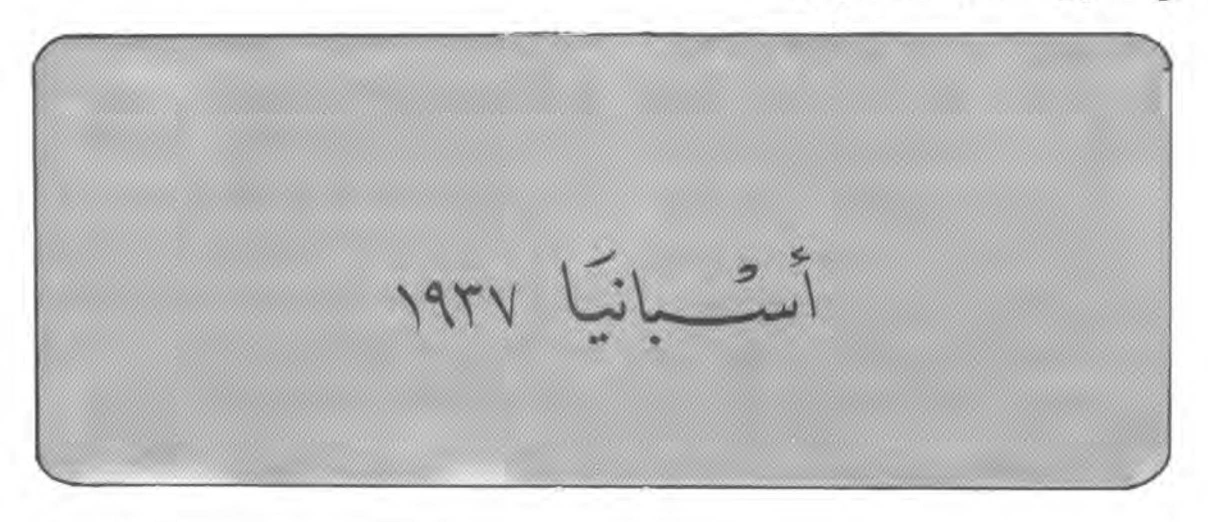
للشاعر الأنكليزي المعاصر

جورج ماكبث

كتاب شعري يترجم لأول مرة

ترجمة ياسين طه حافظ

عن الحرب الاهلية الاسبانية



أسبانيا ١٩٣٧

W. H. Auden

و. هـ. أودن

كشاعر ، كان اودن شديد الوعي بالصراعات الاقتصادية في بلده ، وبالقضايا الدولية الكبرى ، ومن هذه ومن تلك ، ومن نفسه كان يستمد قصائده .

واسبانيا 1937 ، احدى اشهر قصائد الثلاثينات التي كان فيها اودن صاحب الصوت الاعلى . لقد زار اسبانيا ورأى حربها ، وعاد ليكتب هذه القصيدة ، ليطبعها منفردة في كراس صغير ، ويتبرع بثمنها للثوار الاسبان :

«كانت اسبانيا بالنسبة له رمزاً لكل صراعات جيله السياسية والثقافية والاقتصادية ... وكان يرى ضرورة النضال لايقاف الشر القادم بانتشار قوة موسوليني وهتلر في العالم .»

لم يكن تكنيك القصيدة سهلاً وواضحاً كهدفها . ولم تكن رموزها وصورها بمستوى واحد . لقد كان في داخل القصيدة صراع بين الرغبة في الوصول للجماهير ، هذه الرغبة التي يسندها الوعي الكبير بالموضوع ، وبين التكنيك وتعقيداته . مع ذلك فان الايمان بقوة الجنس البشري وبالامتياز الانساني الذي يصنع الحضارة يواجهنا منذ الابيات الاولى «ينتشر حتى الصين على طريق التجارة» .

القصيدة غنية بصور العالم المصطخب وبتجارته واكتشافاته مثلما تتضح فيها صور الحرب وحركة الافراد*

Modern Poetry: C. B. Coxr A. E Dyson P. 93 - 95

اسبانيا 1937

•

الأمس هو الماضي كله

اللغة واسعة الحجم ،

تنتشر على طرق التجارة حتى الصين

وتنتشر اقفاص المحاسبين والاضرحة القديمة ،

امس تقدير الظل في الاجواء المشمسة .

امس تأشير بطاقات التأمين ،

وتقديس الماء ؛

امس اختراع عجلات العربات والساعات ،

وتدجين الخيول ؛

امس ؛ ضجيج عالم الملاحة .

أمس ارتحال الجنيات والعمالقة ،

والحصن ، امس ، مثل نسر ساكن

يحدق في الوادي ؛

وامس اقيمت الكنيسة الصغيرة في الغابة ؛

امس نحت الملائكة والكراغل المخيفة

امس محاكمة الهراطقة بين الاعمدة الرخامية

والمنازعات الدينية في الخانات

ومعجزة الشفاء في الينبوع ،

امس سبت الساحرات ، ولكن اليوم هو النضال .

امس الايمان بالقيمة الكاملة للاغريق ،

هبوط الستارة على موت البطل ،

امس الصلاة لمغيب الشمس

وعبادة المجانين . لكن اليوم هو النضال .

الشاعر يهمس وقد اخذته الرعشة

بين الصنوبر

أو حيث يسكب الشلال متماسكاً اغنيته ،

وهو يتخطى الصخرة قرب البرج المائل :

(آه ، يا رؤياي . آه ، ابعثي لي بحظ البحّار) .

الباحث يدقق النظر خلال آلاته

في المناطق اللاانسانية ، يتابع العصيات الذكرية ،

الى حيث تنتهي أو يرصد

جوبيتر العظيم :

لكنني اسأل عن جثث اصدقائي ، ابحث عنهم .

والفقراء في ملاجئهم التي لا نار فيها ؛

تتساقط من ايديهم قصاصات جريدة المساء :

يومنا خسارتنا . اوه ، اين هو

التاريخ المدبر والمنظّم ،

وأين نهر الزمان مجدد الحياة !

الامم تربط صرخة (بصرخة) تدعو الحياة

لتحدد هيئة بطن الانسان وتنظم رعبه الليلي .

ألا نجد يوماً حكومة مدينة الاسفنج

توقظ الامبراطوريات الحربية الواسعة

للقرش

والنمر ، وتنشيء اقليما شجاعاً لابي الحناء ؟

اعترض ، أو انحدر مثل حمامة ، او مثل

اب مبتعر الغضب ، او مثل مهندس متعقّل :

المهم ان تنحدر ...

والحياة ، إذا ما كان لها ان تجيب ،

سيأتي جوابها من القلب والعينين والرئتين ،

ومن مخازن وساحات المدينة

اوه ، لا ، لست الذي يتحرك ،
اليوم ، ليس لك . فأنا بالنسبة لك
رجل - نعم ، أنا رفيق البار ، أنا الذي يسهل
استنساخه ،
انا كل ما تفعله ، أنا قسمك ان تكون صالحاً ،
حكايتك الطريفة ؛
انا صوت حرفتك ، انا زواجك
ما الذي تريده ؟ ان تقيم المدينة الفاضلة ؟
سأقوم انا بذلك

اني موافق . ام تريد الحلف الانتحاري ،
الموت الرومانسي ؟ فليكن ، اتقبل ذلك .
لأني انا اختيارك ،
انا قرارك ، نعم انا اسبانيا .
كثيرون سمعوها على شبه الجزيرة البعيدة
على السهول الغافية ، في جزر صيادي السمك ،
الضالين ،
وفي قلب المدينة الفاسد .
لقد سمعوا وهاجروا مثل طيور البحر
أو مثل بذور الزهر .
علقوا مثل الاشواك بالطرق النائية
التي تتلوى في الاراضي الوعرة في الليل
عبر المنافذ الجبلية .

لقد طفوا فوق المحيطات ،
قطعوا اشواطهم ، جاؤوا ليقدموا ارواحهم .
على تلك الساحة القاحلة حيث ندّت بقعة
من افريقيا
والتحمت بكل بدائيتها باوربا المخترعة .

على ذلك السهل الذي تخططه الانهار
شديدة وخيّة اشكال الحمىٰ التي تهدّدنا .
غداً ، ربما ، المستقبل :
ابحاث في التعب وحركات العتّالين ،
واكتشاف تدريجي لكل ثمانيات الاشعاع ؛
غداً اتساع الوعي بالأغذية والتنفس .

غداً اعادة اكتشاف الحب الرومانسي ؛
وتصوير الغربان ، وكل الطرائف تحت
ظل الحرية المهيب ،
غداً ساعة سيد المهرجان الموسيقى .
غداً ، للشباب ، وللشعراء المتفجرين كالقنابل ،
غداً للنزهات قرب البحيرة ، وشتاء الرفقة الكاملة .
غداً سباقات الدراجات
في أماسي الصيف عبر الضواحي ،
ولكن اليوم هو النضال .
اليوم ، زيادة محتومة في فرص الموت ،
اليوم القبول الواعي بالقتل ،
اليوم الاتحاد المؤقت ، السيكارة المشتركة ،
اسطوانة (الكونسرت) المخدّشة
ولعب الورق في الحظيرة على ضوء شمعة ،
ونكات الرجال ،
اليوم العناق الواهن ، اللامقنع قبل التوهج .

النجوم ميتة ، والحيوانات لا ترى
وقد تُركْنا وحدنا مع نهارنا ، وقتنا قصير
وسوف يقول التاريخ للمهزوم
أسفاً عليك ،
لكنهِ لا يستطيع تقديم العون له
وليس بقادر على الغفران .

عن الحرب العالمية الاولىٰ

١٩١٤

روبرت بـــروك Rupert Brooke

كان بروك ضابطاً في الحرب الاولى . وكان سلوكه سلوك سيد مهـذب وافكاره هي تلك التي عبر عنهـا في هذه القصيدة ذات السونيتات الخمس ، والتي تنبأ فيها بموته ايضاً .

«دخل الحرب ليقاتل وفق موقف اخـلاقي ، وفق قناعة بأن الله خلق هذا الظرف ليعلن الجيد من الناس شرفه وامتيازه:«حمداً لله الذي وفق ما بيننا وبين ساعتنا هذه ...». كان يرى في الحرب تطهيراً للنفس وفي الموت مجداً .

لقد حملت قصائد هذا الشاعر مشاعر وعواطف وتمجيد الشاب الجريء لارضه وروحه وقيمه . وكان يشعر بأن مهمته هي نقل مزايا امته ووطنه الى اية بقعة يكون فيها . كان يرى ان واجبه هو ان يعكس مجد بلاده في حياته وفي موته !

بعد وفاته ودفنه في جزيرة «سيروس» في بحر ايجه ، رثاه ونسـتون تشرتشـل في التايمس اللندنية ، وبتفخيم يستحقه :

«كان بهيجاً دون خوف ، متعدد البراعات ، عميق التهـذيب . كان يتمتع بتناسـق كلاسيكي بين العقــل والجسد . يحكمه هدف سام لا يشك فيه . كان كلما تتمنىٰ انكلترا ابناءها ان يكونوه ...»

Edward Marsh: Rupert Brook: A Memoir Page 180

1914

(1) ســـــلام

حمداً لله الذي وفق ما بيننا وبين
ساعتنا هذه ،
مسّتْ يده شبابنا ، وايقظنا بيده من سباتنا ،
أكد لنا وجودنا ، وكشف عن أبصارنا
وشدّ قوانا .

نتقلب مثل سابحين يتقافزون في النقاء
تفيض علينا البهجة من عالم بارد ،
متعبٍ ، عجوز ،
مزدحم بأنصاف الرجال ، واغانيهم القذرة
وحبهم الفارغ !

اوه نحن الذين عرفنا العار ، وجدنا
الراحة هناك ،
هناك حيث لا مرض ولا حزن ، فقد
أصلح النوم ذلك كله
فلا كسير غير هذا الجسد الذي كان يضيع
لولا هذا النفس .

لا شيء يهزنا ، فسلام القلب مديد .
لا شيء إلا الأسى ، وللأسى نهاية ؛
وأسوأ صديق وأسوأ عدو هناك

هو الموت

(2) سلامة

سيدي ! أكثرهم سعادة هذه الساعة
وأكثرهم بركة .
ذلك الذي وجد طمأنينته الخفيّة ،
تأكد منها في المطر الاسود للعالم المتبق
وسمع كلمتنا : 'اي شريف مثلنا ؟'
نحن وجدنا السلامة في كل الاشياء التي لا تموت .
في الرياح والصباح ، في دموع الرجال والمرح ،
في الليل العميق والطيور الصادحة والسحاب .
الطائر ،
وجدناها في النوم والحرية ، وفي ارض الخريف .

لقد اقمنا داراً لا يوهنها الزمان
ربحنا سلاماً لا يهزه ألم أو حمى .
لا فعل للحرب هناك ، سيكون سفري آمناً ،
سأكون مسلحاً بالسرّ ضد كل محاولات الموت ،
سالماً حيث يتساقط الرجال .
وإذا فقدت هذه الاعضاء البائسة الحياة
سأكون أسلم الجميع .

(3) الموتى

انطلقي ايتها الابواق ، افزعي اولاء المترفين الموتى
لا أحد اكثر وحدة واشد بؤساً
وشيخوخةً منهم
اما نحن ، فقد جعل الموت منا
هدايا اكثر لمعاناً من الذهب .
اولاء تركوا العالم يصدأ ،

سفحوا نبيذ الشباب الاحمر الحلو ،
انفقوا سنيهم بالاعمال الفارغة التي لا أمل وراءها واللهو والسكون
اولاء يطلبون طول العمر ، واولئك ،
الذي هم ابناؤهم ، منحوا الحياة خلودهم
انطلق ايتها الابواق ، انطلق لقد اختارونا
لتميّزنا
فمنذ زمن طويل افتقدوا القداسة ،
افتقدوا الحب والألم .
الشرف الآن عاد ،
عاد مثل ملك للارض ، ودفع لتابعيه أجراً ملكياً ،
وسارت النبالة في شوارعنا
ونحن دخلنا تراثنا .

(4) الموتى

هذه الافئدة نسجت من مباهج ورغاب
غُسِلتْ ببذخ بالحزن وشفت بالبركة
حنَتْ عليها السنوات : الفجر كان لها
وكان لها الغروب والوان الارض
هذه القلوب شهدت الحركة وسمعت الموسيقى
وعرفت النعاس واليقظة واحبت وصادقت بزهو .
احستّ بالدهشة السريعة وجلست وحيدة ،
لامست الازهار والفراء والخدود
الآن ،
كل هذا انتهى .

هنالك مياه تحوّلها الرياح المتغيرة الى ضحك
وتضيؤها السماوات الغنية بالضوء كل النهار
وبعد ،

باشارة يوقف الثلج رقص الموج
ويرحل الحب تاركاً وراءه
مجداً ابيض صلداً ، تاركاً القاً ملتاً
تاركاً سلاماً واسعاً ، مشرقاً يرقد تحت الليل .

(5) الجندي

اذا متُّ ، فكّر بهذا عني :
هناك في ركن من حقل اجنبي
ستكون انكلترا الى الابد .
وسيكون في ارض خصبةٍ هناك تراب مخفي اكثر خصباً
انه التراب الذي ولدته انكلترا
وقد اتخذ هيئة ووعياً ،
منحته يوماً ازهارها للحب ، ودروبها للتجوال .
هنالك جسد من انكلترا كان يتنفس هواءً
انكليزياً
وقد غسلته انهار الوطن وباركته شموسه .

وفكّر بأن هذا القلب الذي مسحت كل شروره ،
والذي هو نبضة في العقل الازلي ،
يعيد الآن في مكانٍ ما
الافكار التي اعطتها له بلاده ،
يعيد مناظرها واصواتها واحلامها السعيدة مثل نهارها
والضحك واللطف ، الذي يتركه الاصدقاء في
القلوب
ايام السلام تحت السماء الانكليزية .

قصيدة اسبانيا 1937 عن

Modern Poetry — Studies in Practical Criticism
Page 90 - 93

قصيدة 1914 عن :

The Poetical Works of Rupert Brooke P. 19 - 23.

الشاعر السويدي كونار اكيلوف

Gunnar Ekelof

ترجمة كاظم سعد الدين

(1) لمحـــة :

گونار اكيلوف ومحي الدين بن عربي

يعد گونار اكيلوف اهم شاعر سويدي . لقد استحوذ عليه التصوف المشرقي والاسلامي بصورة خاصة متمثلاً بمحي الدين بن عربي وديوانه ترجمان الاشواق الذي ظل انيسه ورفيقه مدة طويلة من الزمن ومنه تعلم الرمزية والسريالية . وقد جلبت دواوينه التي تنوف على العشرين انتباه الكثير من الكتاب والنقاد الاوربيين البارزين . وكان لشعره تأثير اساسي في تجديد اشكال الشعر السويدي . وقد اعترف بگونار اكيلوف عام 1965 اعظم شاعر غنائي انجبته السويد ، ونحن هنا نترجم الى العربية مختارات من اروع وآخر كتبه : الديوان وفاطمة . وهما في الحقيقة كشف للحياة الاوربية بهذا الاطار الذي ستقرأ محتواه . وسواء اعجبنا بشعره ام لم نعجب فان گونار اكيلوف واحد من قادة الشعراء الاوربيين المتأثرين بالشعر العربي بشكل كبير .

«المترجم»

(2) تمهيد :

بقلم الشاعر الانكليزي

و . هـ اودن

والاديب السويدي ليف سيوبيرك

Leif Sjoberg

ولد گونار اكيلوف في ستوكهولم عام 1907 لاب ثري يشتغل بالبورصة اصيب الوالد بمرض ادى به الى الجنون ثم الى الموت وكان اكيلوف ما يزال طفلا . تنتسب امه الى فئة النبلاء غير انها لم تبد له شيئاً من الحنان . ولهذا ترتب عليه ان يبحث عن السعادة في عالم احلامه الخاص . وقد كتب عن هذه الفترة المبكرة قائلاً :

«كانت طفولتي مرفهة ولكن الى درجة تفوق حدود المعتاد والواقع بحيث تركت فجوات كبيرة لانواع غريبة من الحاجات .. كنت امتلك الكتب والموسيقى . وكان البيت عامراً بالاثاث الجميل ، بيد ان كل ذلك كان يدفعني الى ان اطرق دروباً ملتوية طويلة قبل ان استطيع الشعور بان لدي الحق الشرعي فيها .»

ولما شب اكيلوف عن الطوق استحوذ التصوف الشرقي على فكره :

«تعلمت ان اكره اوربا والمسيحية وصرت في صلاة الصباح اقتم عبارات تدل على الاحتجاج ..»

عثر گونار اكيلوف في المكتبة الملكية على (ترجمان الاشواق) لابن عربي وظل هذا الديوان رفيقه المفضل زمناً طويلاً ومنه تعلم ، كما يخبرنا گونار نفسه ، معنى الرمزية والسريالية . فكر گونار بالهجرة الى الهند ، فذهب الى لندن لدراسة اللغات الشرقية ، غير انه تخلى عن هذا المشروع وعاد الى السويد لدراسة الفارسية في جامعة اوبسالا . على ان مرضاً طويلا اعاقه عن اكمال دراسته . وقد نظم في هذه الفترة قصيدته الاولى :

'مررت ذات ليلة بتجربة حتمت عليّ ان اجسدها في شكل وَجْدِ . انهمرت عليّ مثل شآبيب شهب ، ومازلت اتذكر اني ترنمت قليلاً في طريقي الى البيت . وكما يحصل في حالات كثيرة مثل هذه ، كنت اجعل الاوركسترا المعتادة تعزف خلفي ، وكنت اشارك عازفاً آلةً بعد اخرى حتى اصبحت قصيدة ، قصيدتي الاولى الاصلية .'

كان هواه الآخر العظيم والثابت هو الموسيقى ، وكان قد ذهب الى باريس في عشرينات هذا القرن لدراستها ، بيد انه سرعان ما انغمر في مسائل اللغة الشعرية :

((وكنت أضع كلمة الى جنب اخرى ، واخيراً كنت استطيع ان اكوّن بعد جهد عظيم جملة كاملة - وكانت بطبيعة الحال 'لا تحمل معنى' بل جملة متألفة من كلمات ذات فروق دقيقة لا تكاد تدرك في المعنى . انه المعنى المكنون الذي كنت ابحث عنه - نوع من سيمياء الفعل . فكان لهذه الكلمة معناها وللكلمة الاخرى معناها الخاص ، ولكنها عندما تكون مجتمعة متقاربة كان يحدث فيها شيء غريب : فقد كان لها فيما بينها معنى اضافي ، في الوقت الذي تحتفظ كل منها بمعانيها الاصلية الخاصة ... الشعر هو العلاقة ، المفعمة بالتوتر ، بين الكلمات وبين الابيات وبين المعاني .))

يبدو انه في باريس نظم كثيراً من القصائد التي ظهرت في كتابه الاول ..«متأخرون على الارض» المنشور عام 1932 الذي وصفه فيما بعد بانه « كتاب انتحاري» :

اعتدت ان اتجول وفي جيبي مسدس ، وذلك امر غير مشروع قانوناً . وفي خضم يأسي ، صرت افعل كل شيء ممكن

لكي ابق في عالم احلامي ـ او ابتعد عنه سريعاً . وبدأت بالمقامرة وخسرت مالي ، مما جعل عودتي المؤقتة الى السويد امراً محتماً .»

جلب ديوانه «متأخرون على الارض» انتباهاً نقدياً قليلاً ، غير انه عند نشر ديوانه «اغنية الزورق» عام 1941 جعله واحداً من ابرز شعراء السويد .

آخر دواوينه التي تنيف على العشرين عملان اثنان : (1) (ديوان عن الامير اجيون) 1965 و (حكاية فاطمة) 1966 . هذا مع العلم ان آخر ديوان له صدر عام 1967 .

توفي گونار اكيلوف عام 1968 بسرطان الحنجرة .

ظهــر الامير اجيون في اثنتين من بواكير قصـائده . بدأ گونار نظم (الديوان) في اسـطنبول عام 1965 وكتب اغلب القصائد او جيعها في بحر اربعة اسابيع . كتب گونار اكيلوف الى صديق له يقـول : «الديوان» هو اعظم قصـائدي في الحب والهيام . انني لا أستطيع أن أمسه او أراه ، لانني يصـيبني المرض لدى رؤية هذا الرجـل الاعمى المعـذب ... وبحـدود ما افهم كتب هذه القصائد شـخص ما بواسـطتي ... انني حقـاً لم امر بتجربة مثل هذه التجربة ولا بكمالها قبلا .»

ان الشـخصية التي يشـير اليهـا ليسـت الامير ، وانما (ديجينيس اگريتاس) بطل رواية ملحمية بزنطية في القرن الحادي عشر . كان ديجينيس ابناً لاب عربي وام بزنطية ، وقع اسيراً في احـدى المعارك والتي في سجن (فالجـيرن) حيث عذب وسملت عيناه . وكانت (العذراء) سلواناً له من آلامه فكان يوجه اليهـا تراتيل وجده . ومع وجود اشارات واضحة تدل على الايقـونات المسيحية ، فان هذه الشـخصية ليسـت «السـيدة العـذراء المسيحية» انما هي (الأم الارضية) الالهة التي تعـرفنا عليهـا عن طريق القـديس بولص باسم (ديانا ربة الافسـيان) . تظهـر في الديوان شخصية فتاة ولكنها بشرية الطبيعة وليست الهيتها ، وقد تكون زوجة او اختاً او ابنة .

اما (حكاية فاطمة) فهي ايضاً قصة حزينة عن فتاة عاشقة كريمة ، تصبح بادىء ذي بدء سرية احـد الامراء ثم معشـوقته وتحمل منه ، ويهجـرها وتلق في قصـر النسـاء الحـريم في اريجيثون ، ثم تطرد في آخـر الامر خـارج الحـريم ، وتقضي الي شيخوخة بائسة ، بعد ان تبيع نفسها من اجـل ان تبق على قيد الحياة . تمدها باسـباب الحياة رؤاها ، شـأن (ديجينيس) الذي يتعلق برؤاه ايضاً . ومهما حدث لهـا وسـيحدث ، فلن تسـتطيع اية كارثة ان تفسد روحها .

گونار اكيلوف ، مثل كونستاتين كفـافي الشـاعر اليوناني يضع قصائده في عصر غابر . ولكنهما يختلفـان في الاحسـاس . فكفافي ساخر منعزل ، اما اكيلوف فتحمس مستغرق في الامر ولا يختاران الماضي خـلاصاً : انما هو يبدو لكليهما وسـيلة لانار الحاضر ونقده . ومع افتتان اكيلوف ببزنطة ، فانه لم يتخذ منهـا مثالاً اعلى . كتب في احـدى رسـائله يقـول : «لماذا صرت مهتماً بالحياة البزنطية والاغريقية ؟ ذلك لأن الحياة البزنطية من حيث التراث والتقاليد المتأصلة الجذور تشبه الحياة السـياسية في مدننا ودولنا . انني شديد الاهتمام بها لانني اكرهها . وامقت كل ما هو اغريقي ، امقـت كل ما هو بيزنطي ... فالديوان رمز للانهيار السياسي الذي نشهده حولنا . وفاطمة رمز للنساء ، للبرودة بين الناس الظاهرة الوضوح .

لاكيلوف نظرية خاصة في الاعداد ويعتبر الحياة عدداً فردياً والموت عدداً زوجياً . وقد عبر عن ولعـه بالارقام في تقسـيمه (حكاية فاطمة) الى نظم[3] اي عقد الخرز[3*] ، وتسـابيح[4] تحتوي كل واحـدة على تسـع وعشـرين قصـيدة مرقة . ونأسـف اننا لا نول هذا النظام اهتمامنا في النص المترجم .

(3) مقدمة :

للكاتب السويدي گوران برنتز ـ باهلسون

تؤكد هذه المختارات غرابة التناقض الظاهري في المرحلة الاخيرة من حياة اكيلوف : شاعر سويدي منشغل باستحضار الشرق . كرس الجزأين اللذين نترجمها هنا لبعث واقع غابر متحفظ ، مجد ، مخلص ، موضوعي الى حد شديد بحيث ادعى اكيلوف انه قد الهم (الديوان) . سيدرك اولئك المطلعون على تاريخ وشعر شعوب الشرق الاوسط والادنى في العصور الوسطى الدقة الغريبة الخارقة لكل من الحقيقة والاسلوب .

لم يكن هذا انشغالاً جديداً على اكيلوف مع انه اعاد صلته باليونان والشرق الاوسط في اواسط الستينات . وكان قد درس بعض اللغات الشرقية في ايام شبابه في اوبسالا ولندن في العشرينات . وله قصائد اخرى عديدة تنصب تماماً في التراث والمعارف الشرقية . ان الاداب الصغيرة غالباً ما تكرس نفسها للتراث الرومانسي «لشعر العالم» الذي أيده فريدريش شليگل مقتنعاً . في الادب السويدي ، مثلا ، في اوج الفترة الرومانسية كان بين الشعراء الغنائيين الاسكندنافيين شاعر استحوذ عليه التراث الصوفي للشرق والمسيحية الاولى مثل اكيلوف الا وهو ي . ج . ستاگنيليوس الذي اختار له اكيلوف وكتب عنه .

ومع ذلك فان التطابق الكامل في قصيدتي (الامير امجيون) و(فاطمة) مسألة مختلفة . فالمشاكل النفسية فيها لها اعتبارها وتلقي الضوء على تناقضات ممتعة في داخل التراث المعاصر . ولتوضيح ذلك وتبرير الادعاء بأهمية شعر اكيلوف ، الذي لا يكاد يكون كذلك لو انه كان مجرد مقلد ذكي ، فانه يترتب علينا ان نتفحص شعره المبكر وتطوره الغريب .

من ناحية انشغال شعره بالامور الثقافية والتاريخية ، نجد اكيلوف اقرب الى الشعراء المعاصرين الاوائل (اي التحديثيين) ـ اليوت وباوند وستيفنس من معاصريه الشعراء الانكليز في الثلاثينات ـ اودن وسبنسر وماكنيس ـ في الفترة التي كان الشعر الانكليزي مكرساً للتلميح السياسي بصورة واسعة وللتعليق الاجتماعي الساخر ، كان اكيلوف مشغولاً باستكشاف الاعماق السفلى لذهنه وعلاقته بالتراث السويدي الرومانسي الوطني .

لقد تأثر شعره المبكر كثيراً بالسريالية . فكتب مجموعته الشعرية الاولى في باريس وقدم السرياليين الفرنسيين الاوائل الى السويد . ويبدو انه لم يكن مفتوناً بقادة الحركة السريالية وانما بشخص هامشي اسمه (روبير ديسنو) . وترجم ايضاً للممهدين في القرن التاسع عشر : رامبو ولوترمون ، غير انه رفض اغلب الفلسفة وتقنية السريالية التي بدت له عديمة الحياة ، خاوية . وبالرغم من ان طريقته الشعرية تعتمد تماماً على العفوية واللاوعي ، فانه كان يعتبر التحليل النفسي والكتابة الاوتوماتيكية للسريالية امراً ميكانيكياً ومنطقياً اكثر من اللازم . وكانت الاحلام واعدة بأشياء اكثر . كانت الازمة الشخصية الناتجة في مجموعته الاولى ، (متأخرون على الارض) ، من النوع الذي لا يرخي قبضته حتى بعد ان يكون قد تغلب عليها خارجياً . سيظل ثراء التجربة الفضولي الممتاز الذي لا ينكر يلازم شعره عقوداً من الزمن . وكان يعود باستمرار الى قصائد هذه الفترة في المراحل المختلفة من تطوره اللاحق ، محاولاً اعادتها الى شكل اقرب الى الالهام الاصلي ويستعملها مصدراً للقوة والتبصر . يستحق تنقيح اكيلوف لشعره المبكر دراسة وفحصاً دقيقين ؛ ان دوافعه تختلف عن تلك التي تحث ييتس او اودن للتغيير او اعادة الكتابة . ان في هوسه بالعفوية عنصراً من عناصر البدائية ، ولو انه من النوع الطريف الغريب او المهجور نوعاً ما ، الذي يبدي صلة روحية اقرب الى الفلاسفة الرواقيين من روسو . لقد تلاشى العصر الذهبي ، غير اننا نستطيع ان نكون أملاً في اعادة تأسيس صلة رقيقة بالمصادر الباطنية التي جعلته ممكناً . ولكي نقوم بذلك يترتب علينا ان نمحو الرواسب الثقافية التي تعيقنا ، طبقة بعد اخرى .

يبدو ان ذلك هو الانشغال الرئيس لشعر اكيلوف في الاربعينات واوائل الخمسينات ، وهو ايضاً اهم عاداته التقليدية . تقليدي بالمعنى المتعلق بالعادات والمتطلبات الاساسية للحياة الانسانية ، وليس بالمعنى (غير الاصلي) فهو يكوّن رأياً ديالكتيكياً للعقل والسيكولوجيا الانسانية باعادة الحياة الى

المفهوم القديم لتطابق المتناقضات ، ويقدم فكرة الانسان باعتباره كائناً مركباً ، تمزقها ارباً عناصر متصارعة وترق اكثر قصائده الفلسفية والسيكولوجية تأثيراً الى هذه الفترة . ومن اكثر صوره البارعة التي تعلق بالاذهان هي صور الطير المتحجر المسجون في الصخر ، كائن حي في حجر صلب .

يختلف اكيلوف عن اليوت وباوند ، بانه ليس له رؤية تركيبية ثقافية متداخلة عظيمة . فبدلاً من تتبع الاصداء الشخصية المتنافرة في اروقة التاريخ ، فانه يرى العملية الشعرية عملية محو ونبذ تدريجي للرواسب الثقافية طبقة بعد طبقة . لم يعبر عن هذه الفكرة بصورة رائعة آسرة اكثر مما فعل في احدى قصائده المتأخرة ، ونعني بها (زوأنون) Xoanon المترجمة في هذه المختارات موضوعها بطيء الى حد محبوب في تعرية الايقونة اي التمثال الخشبي للاله الذي يظن انه هبط من السماء .

((إني ازيل الارض الذهب وكساء الارض
حتى يتعرى الخشب الغليظ العروق
قطعة من خشب الزيتون العتيق
محفوظة منذ زمان بعيد
من شجرة اسقطتها عاصفة
على طريق ساحلي في الشمال
تكاد تختفي في الخشب عين
عقدة عين ، مكان غصن
لابد انه انكسر وسقط عنها عندما كانت
الشجرة ما تزال يانعة .))

هذه هي الطريقة الوحيدة للوصول الى ما هو انساني حقاً ، وما هو مألوف لدى الانسان . ويجد اولئك الذين يفعلون ذلك انهم ليسوا وحيدين ؛ انهم تحت المراقبة المقصودة .

لابد للمرء ان يرى تطور اكيلوف التقني نتيجة لهذا الدافع على المحو وتجريد شعره من اي امتياز ثقافي . يمكن ان يسمى ذلك دافعاً ديمقراطياً ما دام يبدو انه يتضمن رؤية للمساواة الانسانية الاساسية . كان شعر اكيلوف في أواخر الخمسينات والستينات محكوماً بهذا الحافز لخلق اسلوب مبسط للغاية : قصائد قصيرة مبني كثير منها على توريات غريبة او جناس الفاظ لا تتبدل قراءتها اطراداً او عكساً ، أو نوعاً من التهجئة الدادائية ولكنها متأثرة بالكرافيتو الكلاسيكي (رسوم وكتابات على حائط قديم) كما في پومپيي وهيركولانيوم ، الذي كان يدرسه في ذلك الوقت .

كان من المستحيل على اكيلوف في خاتمة المطاف ان يقنع بهذا الاسلوب الغريب والذي كان له تأثير مجهد عظيم ولكنه لم يكن دائماً بذي نفع في اغلب الاحيان لدى الشعراء السويديين الشباب) . ولابد انه كان يبدو له ذلك وسيلة مخترعة مفتعلة وتبدو ظاهرياً انها ادبية في ادعائها البساطة . كانت مرحلته الاخيرة هي الثلاثية البيزنطية حيث ترك نفسه للاخلاص المطلق للمعارضة (اي محاكاة اسلوب اثر سابق) . ومن نافلة القول ان نبين انه لم يكن ناجحاً في إبعاد او نفي شخصيته او سيطرته على اللغة . ومثله مثل (بيير ميسنار) في قصة (بورج) الذي الهم اعادة كتابة (دون كيشوت) بالضبط كما كتب قبلاً : فقد اكيلوف الامل في محو تاثيره الشخصي من شعره .

لماذا يستحق اكيلوف القراءة ؟ ولماذا قام كثير من مشاهير الكتاب بترجمة اعماله والتعليق عليها : امثال نيلي ساچس ، هانس ماغنوس انزنسبرغر ، جان ـ كلارنس لامبرت ، اوكتافيو پاز ، روبرت بلاي ، موريل روكيسر ، و . هـ . اودن ؟ لقد عبر مارتن دودزورث عن مسألة معارضة ترجمة الشعر بكل براعة :

«ان احد مظاهر امكانية ترجمة تلك القصيدة هو لغتها : فكلما اكثرت القصيدة من استثمار الخصائص الدقيقة للغتها قلت امكانية ترجمة تلك القصيدة .»

اذا نحن قيمنا الشعر لتعقيداته اللغوية فان فن الترجمة سيكون مستقبله كئيباً . غير انني لست على يقين من امر اكيلوف . فلغته صعبة ومعقدة ، لاريب في ذلك ؛ لكن في بساطة القصائد الاخيرة ، خصوصاً ، قوة معنوية تتجاوز التعقيد . ويبدو لي ان هذه القصائد يمكن ترجمتها بصورة رائعة ليس لانها بسيطة فطرياً او انها تعتمد على الصور والرموز ، وإنما بسبب الاقناع الملح الذي خلفها ، والرغبة الملحّة في التعبير . وهي يحملها الصوت ، النفس ، خافتة الى حد غريب

تكاد ان تكون ان تكون خلواً من كل تعبير عاطفي ، مثل صوت اكيلوف ، في القائه ، الواضح الذي لا ينسى .

ان ابطال الشعر الموضوعي امثال ووردزورث ووتمن جاهدوا كثيراً من اجل ان يدمجوا تطورهم الشخصي في المجازاتهم الشعرية . اما بخصوص اكيلوف فانه لدينا نقيض غريب لهذا الميل . كان في بحثه عن شعر خلو من السمة الشخصية وتجربة عارية من الصفة الشخصية ، في بحثه عن قصيدة تخلو من جميع الزركشة الادبية التي محت كل شيء ليس انسانياً اصلاً ، استطاع اكيلوف في النهاية ان يكتب سيرته الخاصة .

نظم گونار اكيلوف آخر قصيدة له اثناء مرضه المؤلم الشديد (سرطان الحنجرة) ونشرت بعد موته مع مجموعة اخرى ، ويبين في تلك القصيدة

بكل بساطة انه (يضع قضيته على العدم) . اظن ان هذا التبصر المتألم يكشف عن صفاء فكر اكثر مما يكشف عن اليأس . ظل اكيلوف طوال الوقت - مثل ديجينيس اكريتاس الذي يشير اليه في شعره المتأخر - في حدود ولدت مرتين ، يدّعي إرثاً مزدوجاً للثقافة والطبيعة ، او الانسانية واليأس ، حارساً لمناطق حدود الفكر . ونستطيع ان نسمع رسالته الساخرة الى الاجيال القادمة في قصيدة من قصائده الاولى :

«الاسطوانة الكلاسيكية تدور بسرعة ، وعلينا ان نساعدها في الاخاديد الدائرية حيث تدور بنفسها . ويخترق استعراضُ النجاح المحدودَ . اجل ايها المولود بعد وفاة ابيه انني الآن انشد قداس

ملاحظات :

1 ، 2 ، 4 - وردت كلمات : «الديوان» و «نظم» و «تسبيح» العربية في النص الاصلي .

3 - «عقد الخرز» كما فعل ابن عبد ربه في العقد الفريد .

ديوان [1] عن الامير

قلت : اني في حمى فاحم	ساترا فلترسليه عندها
شعرنا هذا بلا قافية	انما قصدي منه حرف ها
غرضي لفظة ها من اجلها	لست اهوى البيع الا ها وها

من ديوان ترجمان الاشواق لابن عربي

سمعت في احلامي صوتاً :
يا حبيبي[1] ، أتحب هذه البصلة
ام قطعة منها ؟
فاصابني بذلك قلق شديد
لقد كانت تلك المسألة المبهمة
مشكلة حياتي ! هل افضل الجزء على الكل
ام الكل على الجزء ؟ لا ، انما كنت اريد الاثنين
الجزء والكل على السواء
وان ذلك الاختيار لن يتضمن التناقض

* *

إني أتحدث اليك
إني اتحدث عنك
من صميم نفسي
واعرف انك لن تجيبي
فكيف تستطيعين الجواب
ما دام الكثيرون ينادونك !

---

1 ـ هكذا وردت لفظة (ديوان) و(حبيب) في النص

كل ما اسأله ان تسمحي لي
بالوقوف ههنا منتظراً
ان تلقي إلي باشارة
من داخل نفسي نفسك

* *

قائمة وحدك
تقفين في زرقة
سماء الليل
بلا طفل
مصيرك انت
ملائكة ذات ستة اجنحة
تحف بك ترعاك
وانا امير المجيون
المثقل بالهموم
على جبل
واسم هذا الجبل «التواضع»

* *

اراك من بعيد
تنهضين من بحار الدخان
في رداء كامل التنيات
وانت لا ترينني
ولكني ايتها الغريبة
جاهدت من اجل الوصول اليك
التجذيف نحوك
مثل رجل بمجذاف واحد
لعل على الشفير الآخر للمركب
شخصاً اقوى يسحب
واثناء الكفاح ترتخي قبضة يدي
ويروح الزورق يدور ويدور
في دوامات الليل والنهار

غير ان قبضتي لك لن ترتخي
فانت
ستكونين مجذافي!

* *

لا شيء ايتها الرقيقة الرحيمة
التي تضع ايدي الرجال في بعضها البعض
من اجل التوازن
يامن على انامك الزهر
وتلمسينني مثل نفحة
من جميع احاسيسي
شذا بشرتك
صوتك ، عناقك
اقوى عند جانبك

تهويمة

لا تسألي
عما اصابني
ثم تدثرني هي
بثوب ابيض
وتسقيني رشفة من خمرة مغربية
وتنيمني لارتاح
بين صخور متعرية

* *

احس ذراعيك حولي
محجوبين ولكن حاضرين
سمحت لي ان اقبل
احد نهديك
الذي فوق فؤادك
ثم تركتني

بعد ان قبلت جفني

تهويمة

تنام في جبتها
من؟روح ، روح انسان
أي مصير يقتفيها ؟
نجمة طبيعية تخر
على النائم
وتصبح روحهُ أمَ
النيام الاخرين -
ساعدني ان استيقظ
يا أحكم البوابين
يا خفيف النوم
الذي يربط خيط الجرس حول معصمه .
أعنّي كي استيقظ !
لقد حلمت بالاغتصاب -
هي التي لقنتك حلمك
حلمت بجثة -
هي التي الهمتك حلمك
هي التي تسحب الحبل
الذي يهز المهد
هي التي لقنتك نومك

* *

لو اني استطيع
ان اصف السمو
لاخترت الازرق
ورقطتين من ذهب :
نجمة في الرأس
نجمة في القدم
وتحت القدم صورة في مرآة
تنتهي الى نجمة
لو اني استطيع ان اصف العرض
لاخترت العناق
لان لي حواساً
خادعة بدائية
ولا تستطيع ان تدرك ما موجود حقيقة
ليس ثمة نجمة
حيث يوجد رأسك
وليس ثمة نقطة وسطر
حيث تقف قدماك
بيد اني عرفت
عقدة من جمالك

* *

انت يامن تملك القوة
للانصياع
ليس للرغبات
وليس للوجود
من لا يحبك
من يحررنا من الحب
الميلاد ، الالم والموت

* * *

ايها الخارج ، اود ان ارى
داخلك
هل هو احمر ؟ هل هو ابيض ؟
ايها الخارج ، ارني داخلك !
هل هو ابيض ؟هل هو احمر ؟
ايها الخارج ، هل انت شجاع جداً ؟
ايها الداخل ، هل انت شجاع ؟
قل لي اي قناع ترتدي
كيف تصبغ نفسك ابيض ، واحمر

فيكون خداك جميلين جداً
وقدماك صغيرين جداً
بحيث يمكن رؤيتها فقط
تحت ردائك المورد .

* *

لا ، هو الرحيم ، هي الرحيمة
لا يقدمان الخبز ، لا يقدمان الصدر ، لا يقدمان الماء
لا مأوى في الليل ، لا فراش عرس
هي لا تقدم ، ولا يمكنها ان تقدم
وهي في هذا صادقة
هي الرحيمة تعطي ما لا تعطي
مالا يمكنها ولن يمكنها ان تعطي
تلك الهبة تدعى المسافة
انت القوية في الحب
كنت هناك
وأنسللت بهدوء .

* *

لقد القيت اليك برصاصة
لارميك في قلبي
انها مصنوعة من حجر
اقتلعه المدانون
انها رصاص مغموس بالدم
انها حديد مغموس بالعسل
قطعة من معدن ثمين
مثلم الحافات
ليثخن الجراح
ويجعلك تشعرين
ماذا يعني الموت من الحب .

* *

خلال حاجز مثقب رفرفت ريشة طائر
وحملتها الريح الى هنا
او لعل احداً حملها
وظلت ملقاة على الارض مدة طويلة
قبل ان اجعل من كفي مهداً لها
— هي ريشة حمامة مبتذلة
سابوح لك الآن بسرٍ سجين :
ليس جميع الحمام مبتذلاً !

* *

من الحب وشهوة المحبة
يفقد المرء وعيه
لمجرد صوت ،
صوت (آلة) الكوزلا (الوترية)
تحدثنا الحكايات القديمة عن مثل هذه الاشياء
اني اعلم انه يمكن ان يحدث ذلك حقيقة
ان الجمال سلاح
يطيح بالامراء ارضا ـ
كم يدوم الاغماء ؟
فترة ابدية ، ثم
يستيقظ المرء في زمان آخر
ويتلفت حوله مندهشاً
فاهي هذه الفترة الابدية ؟
انا اعلم . الف خفقة قلب وخفقة
ثم يستيقظ المرء في العالم نفسه
غير ان الاثر المتروك يتعذر محوه
ليست هي التي اشتقت اليها
وانما قدمك في قدمها
التي تؤدي خطاها نحو العدم

بئر التطهر[1]

سجان اعور
مسؤول عن
البئر المقدسة المكنونة
يقدم لنا الماء
لنصبه على ايدينا
الماء الذي طهر
الاباطرة المجانين الذين عذبهم
السلطان والشك
ايتها الشهوة الفاحشة بعد السلطان !
كنتُ مع رومانوس
فلاحظت الذبح والغدر
ايتها الشهوة الفاحشة بعد السلطان !
الماء لتطهير ايدينا -
حتى هذا
ابسط الافعال
يمكن ان يطهر ايدينا من كل شيء
اشتاقت ان تقبضه
ايدينا البسيطة :
من الشهوة بعد السلطان من شهوة بعد اخرى -
انت تقول : اني بريء
لأن كل شيء ممكن -
هذا الشر الممكن
كان كافياً وفق معيارنا .

(1) ما زال الاعتقاد بالماء راسخاً في اليونان والشرق الادنى . فقدح من الماء البارد هو شراب الترحيب المقدس بالضيوف بين الناس .

بئر التطهر

في المرآة الهادئة رأيت
نفسي ، روحي :
تجاعيد كثيرة
بداية رقبة ديك رومي
عينان حزينتان
حب استطلاع نهم
غرور لا سبيل الى اصلاحه
تواضع بلا ندم
صوت اجش
بطن مبقور
أعيد خياطة
وجه شوهه العذاب بالندوب
قدم مبتور
ذوق للسمك والخمرة
شخص يشتاق الى الموت
اضطجع مع أخريات
في اسرّة اتفاقاً - ولكن لم يشعر بالحب
إلا مع قلة - حب ضروري
له
شخص يشتاق الى الموت
ويد شخص آخر بيده
وهكذا ارى نفسي في الماء
وثيابي الكتان الملوثة اخلفها ورائي عندما اروح
اميراً كروياً يسبه
الرومان والسلاجقة
جبيني العاري في الماء :
كل الالسنة المبتورة
التي اقنعتني

انني اخرس
وان اللطخ على قيصي
التي لن يزيلها الماء
ثابتة كالدم ، كالسم
لطخ الهراطقة
ستصيبهم كالطاعون
ببقع اشد سواداً

* *

الذي كُشف لك :
كائن له ستة اجنحة
سوداء بيضاء الريش
ذكراً وانثى
ووجه مبهم
ينظر عامداً اليك ـ
ولد من انفجار
ابر ساخنة حمراء في ضوء عينيّ
ـ مَنْ قبّلَ اذن
الجفن المغلوق المؤلم ؟
شخص لم يكن احداً !
انا اعرف : ابنة
في طريقنا الى سميرنا ، مانيسا ، سارت ،
قونية وفوق الجبال
فررت ، ثم فوق الجبال مرة أخرى
الى مراع لن اراها ابداً
معمي يقود اعمى
يقوده اعمى يقود آخر
اقتلعت عيناه
شخص اسميه ابنتي
تقود رجلاً معمياً يرى .

* *

هل انت وحيد
ليكن كذلك !
سوف تمتلك حشداً كبيراً
في النهايـة .

بئر التطهر

الصورة السوداء
مؤطرة بالفضة التي ابلتها القبل حتى صارت مزقاً
الصورة السوداء
مؤطرة بالفضة التي ابلتها القبل حتى صارت مزقاً
مؤطرة بالفضة
الصورة السوداء التي ابلتها القبل حتى صارت مزقاً
مؤطرة بالفضة
الصورة السوداء التي ابلتها القبل حتى صارت مزقاً
حول الصورة
الفضة البيضاء التي ابلتها القبل حتى صارت مزقاً
حول الصورة
المعدن نفسه الذي ابلته القبل حتى صار مزقاً
مؤطر بالمعدن
الصورة السوداء التي ابلتها القبل حتى صارت مزقاً
الظلام ، ايها الظلام
الذي ابلته القبل حتى صار مزقاً
الظلام في اعيننا
ابلته القبل حتى صار مزقاً
كل ما تمنيناه
ابلته القبل حتى صار مزقاً
وكل ما لم نتمنّهُ
قبلناه وابلته القبل حتى صار مزقاً
وكل ما نجونا منه

ابلته القبل حتى صار مزقاً
كل ما تمنيناه
قبلناه مراراً وتكراراً
ايتها السيدة الثرية في كل شيء
في العفة واللاعفة
الثرية في الجمال
في الرفعة ، في الوحدة
لماذا تتنكرين
بزي شحاذه
وتجلسين على الرصيف
وتمدين يدك
لقد اعطيتك
قطعة من الفضة تعود لك
مخفية تحت قطعة نحاس
تعود لي .

* *

يا سيدة السلوان
يامن ليس لك احد
ولا تتوقعين احداً
وجهه الصغير
يختلس النظر من تحت البطانية -
انت يامن تملكين الجميع
وأم الجميع
ولذلك لست لاحد
وثدياك يكفيان الجميع وحدك
انت التي خارج جميع الرجال
الوحيدة للجميع .

هوامش لوغوثيت[1]

عاش امير المجيون
هنا اربع او خمس سنين
وكان سيد حملات الزحف
ولا يوثق به .
كان يشك حتى بتعاطفه
مع المدان فاسلييف رومانوس ورهطه .
توسلت اليه زوجته او ابنته
بكل قلبها وروحها
في الايام العصيبة
قبل خلع نيكيفورس فوتانياتس
أطلق سراحُه
ولكن بعد ان اقتلعت عيناه .
لقد استسلم للهرطقة الثنوية .

* * *

قصة الشخص المعمي هي الحب
كان ذات مرة اميراً
حكم الكثيرين
ولكنه كان يحب الخيل اكثر
ثم سملت عيناه
بابر ساخنه حمراء
قال : انا لم أر ضوء اعظم
من هذا الوهج الاحمر الساخن
ولا اشد ظلمة !
غير اني علّمت يدي ان تريا
ضوءً آخر
ضوء اللمس .
اذا استطاع أي امرىء ان يتحسس
فانه يمكن ان يسمع
من صوتك
اذا كنت شاباً

1 - لوغوثيت مستشار الامبراطور يفترض الهوامش الساخرة عن الامير .

اذا كنت شيخاً
ان كنت جيلا
ان كنت حكياً .

* * *

مازلت اعيش في اسطنبول
اذا كنت تسمى ذلك عيشاً
امير كردي من القبيلة
التي مراعيها تمتد بعيداً .
لقد اضطجعت ثلاثة ايام وثلاث ليال
على هذا الصلصال المستخرج من الارض
لمدة ثلاثة أيام
ودفأته بجسمي
ورطبته ..
وعجنته ..
حتى جف ذلك صلباً
فشكلوا اسماءهم
بحروف لا يستطيعون قراءتها

* * *

في الصيف اعاني من العطش •
العطش هو الشوق
الى ما يعيش في النور
الراشح من المشبكة
في الشتاء اعاني من البرد
والماء على الارض
الذي يجعل قدمي تتورمان
اعاني من الجوع ، اعاني من الخوف
ان يحدث شيء ما هنالك
مما سيجعلني في طي النسيان
واعاني دوماً من الحب
الذي ما ان يرتفع حتى يهبط
ويستيقظ ويرتعش .

ان هم نسوني
فسرعان ما اصير هيكلا عظمياً
واقفاً هناك أخربش على الجدار
باظافري المتكسرة

في الاعالي اسمع آلات الارغن المائية
وصرير المزامير
خفقان الطبول
نيكيفورس !
عندما لا تفكر بمبدأ تل مجدنية
او توازن القوى بين لوغوثيت والعاصمة
ففكر بطرق يمكنك ان تنجو بها من التسمم
وانظر بثقة الى هؤلاء الحرس
وبشك الى اولئك
وانت ترقص في الاعالي
استطيع ان اسمع صوتاً اشد خشونة
راعي ماعز يعزف على مزماره في الجبال
نساء يندبن موت شخص
وانت ترقص فوق رؤوسنا
وانا لن ارقص فوق رأسك
سأرقد منسياً
في قبر لا اسم له .

* * *

مات ديجينيس
اعظم سادة حملات الزحف
وايودوقيا
نبيل ، تابع جدير
على صدره
من سيعارض الخصيين
وجيوشهم
على هذه الضفة من الفرات ؟
عبادة
العذراء التي
تجيد مصافحة العرب سراً

هي العذراء ستظل تزوركم
متنكرة بشكل فتاة
الاتستطيع ان تحس ذراعيها حولك
(في ذكرى أنجيلوس سابكليانوس)

الهجوم من كمين والقتل
لم يصبحا سجيتي
فانا نفسي وقعت في كمين واخذت اسيراً
وهم يقتلونني ببطء
ببطء شديد .
لو انني لاقيتك . يا ديجينيس
لألقينا السلاح
وعانق أحدنا الآخر
وتحدثنا طويلاً
عما ينبغي ان نحارب اليوم
ثم نتعانق عند الفراق

*   *   *

الى نفسه -
مروضاً للخيول . حاملاً للكؤوس
اجل ومتفرجاً على زنابق في روضته
حيث يحب الجلوس
وترجمة كلام الطيور
جلب الامبراطور بابر ولدي
الى نجاد فرغانة
ولم اسمع عنه شيئاً منذ ذلك الحين
غير ان الجميع يعرفون ما حدث -
انا ايضاً احب الجلوس في روضتي
استمع الى قصائد فارسية تتلى علي
لم اكن اميراً كما لم يكن هو
ملكاً على الرعاة
عربي انا كما هو تركي او يوناني
فاتح الممالك
عن الام نعرف قليلا
عن الاب لا نعرف شيئاً

اخبرني النصارى
انهم يعرفون قليلا عن الاب
اما عن الام فلا يعرفون شيئاً
تجديف وكذب
اصبح بابر امبراطوراً
اما انا فسملت عيناي
ولم اسمع شيئاً عن ولدي
وعرفت من ابنتي
ان في الاعالي فوقنا
في الاعالي الزرقاء
تقف ابنة وحيدة . غير مباعة
وليس لها طفل
لا تعطي نفسها لاحد
ويمكن ان يأخذها اي واحد .

*   *   *

لماذا ارسلني ديجينيس
رهينة
وهو نفسه نصف مولد
لماذا لم يتكلم ايودوقيا
غير انها كانت تحتضر
مستغرقين في التفكير بانفسهم
الا يمكن للمحتضرين
ان يفكروا بالاخرين
لا يستطيعون التفكير
حتى بانفسهم
يناضلون الحياة
يناضلون الموت
كما افعل انا

*   *   *

ان قلبي مضطرب في صدري
وقلقه يغزو يدي
واعضائي المتصلبة
وصدغي النابضين

الآلهة

امي
التي هي ابنتي ايضا
قبلي عيني المعميتين
قبليها بحلم
وفق عادتك
ضعي يدك على فؤادي
خفيفة مثل رقة جناح طائر
لكي يهدأ
ويبقى يخفق هياماً في حضرتك
ليبقى قلبي خافقاً
على استعداد
في خدمتك .

* * *

بئر التطهر

اعطني ماء
لا لأشرب
بل لاغتسل
انا لا اطلب زيتاً
اعطني ماء عذباً
اعطني ماءك لاغتسل به
وليس بزيتك
انا ارفض زيتك
اعطني ماء

* * *

مثل نساء عائدات
والجرار فوق رؤوسهن او اكتافهن
من القشبة لدى البئر
مليئات من بعضهن البعض
ومن ازواج جيرانهن واولادهم
مليئات من انفسهن
ارفعي جرتك من الرأس الى الكتف
وانزليها
واعطي فكرة لواحد
خنقته الاتربة
ولم يأكل او يشرب منذ ثلاثة ايام
فكري بي وبما اصابني
وليس بجارتك وجارة جارتك
اعطني ماء بيديك ، يا ابنتي
انني لا استطيع ان ارى حتى اشربَ .

* * *

ماؤك يستطيع ان يطهر الخارج
لا يوجد احد لم تلوثه
افعال السوء في العالم
ولكن الداخل تطهره افضل
وتشبع جوعك
وتقتل الديدان التي تقضم
الخبز الذي عليه تقتاتون
عندما يوجد الخبز
فانه يخفف التهاب العينين
اللتين شاهدتا كل شيء
وتذكري الآن
ما شاهدتاه ذات مرة
لن تري اي شيء
غير ما رأيته سابقاً
ولكن حدقي نحو الداخل !
اغلب ما رأيت
لم تريه
وهو الآن يعود لك ثانية

* * *

ساطلع خارج نفسي
التي لا املك غير البقاء فيها
اهذا كل ما تطلبين !
الا تستطيعين ان تري لطخة الدم
على الارض الصلصال

تنز في الزاوية :
قبل قليل فاضت زنزانتي
وظللت ثلاثة ايام وليالٍ واقفاً
في الماء حتى خصري
قبل ان يغيض فاستطعت ان اضطجع فيه واريح
رأسي على قش منقوع نتن .
خذي بيدي ايتها الاميرة
ودعينا نذهب الآن
الى ارض موطننا
لن يستطيع احد ان يؤذينا
ولن تؤذي احداً
العمى جعل الرؤية اكثر حدة
حتى عم النور
نور الذاكرة

* * *

في الطريق الى سارديس
تخبرني هي بما تراه
كهوفاً واطلال جدران في الجبال
وصورة منحوتة في الصخر
من نحتها ولمن ؟
لست ادري
تقول ان هناك ثلجاً على الجبال
كأنني لا اشعر به
وتقول ان الفلاحين يلبسون ثياباً متعددة الالوان
كأنني اعلم ذلك
هذه جادة الملك
التي تسير في الشتاء
ثم تصعد من هناك الى الهلال الخصيب
ارض وطني . نحو النجم في انحناءة الهلال
الى شتاء جديد
وهناك اريد ان استمع الى صمت السواقي
سواقي الجبل
لكي اسمع خريرها ثانية

دموع

تبكي نيوبه من اجل اطفالها
ولا شك لسبب وجيه
قتلتها آلهة الرجال
افكار الرجال
التي جعلتها الالهة شخوصاً
تبكي من اجلها
ضخمة في صخور المغناطيس
تبكي من اجلها
على جانب الطريق الى سارديس
صخر باك
الأم العظيمة
قديمة مثل سماء الليل
النجوم التي نراها باعيننا
هي دموعها
اما الباقي منها
فهو وجه الليل الحقيق
الذي نحتته تلك الدموع
وبصورة غير شخصية

* * *

أمشي في الاسمال
وبيدين غير مغسولتين
وقدمين ملطختين
اعمى
أثرُ جرح على قلبي
ومع ذلك فانهم لم يجرأوا ان يطعنوني في ظهري
لقد اتجهت اليهم دوماً
مشوهاً
واسير تقودني ابنتي
التي لعلها اختي
نحو الجبال
استطيع ان اشمها
واشعر بها ترتفع

الى النظام[1]

اعمى يستطيع الشعور بالسعادة
بما يخبرني الاخرون انهم يرونه
هذا ما كسبت
لأشعر بهذه اليد في يدي
صلبة لا تستطيع التقاط الاعشاب التي تؤكل
ما زالت عفنة
عفنة للغاية
عندما تكون هي بعيدة
ـ اعرف لماذا ـ
واجلس على حجر انتظرها هاهنا
استطيع ان اعرف من تحسس
مختلف انواع الاوراق والحشائش حولي
تختلف رائحة كل منها
وهذا يعيد لي شيئاً مما كنت ارى .. اجل .
مرة كنت اركب حصاناً
من خيل شمر
من سلالة خيل النبي
وكنت اهتم قليلا بالفتيات .

استطيع ان اسمع
الجرس الكبير في رقبة التيس الدليل
واجراس قافلة الجمال
من الجرس الكبير في الاول
الى الصغير في الثامن والاخير ـ
استطيع ان اسمع وقع خطى
العابرين
اتذكر ولذلك اعرف
انني لست اعمى
انما معمي
اعتدت ان ارى
واستطيع ان اقرأ فكر الفتاة
من الطريقة التي تمسك بها يدي
فاذا كانت قوية فهي تعرض
واذا كانت لطيفة فاعرف انها خائفة

* * *

هذا تعرفه وينبغي ان تعرفه :
يمكن ان تكون ابنة أبي زوجها
أبي ابيها
ويمكن ان يكون الرجلُ امّ ابنته
يمكن ان يكون غير مخلص
قد يكون اعمى
ولكن اذا كانت لك ابنة طيبة
فاعزها
ويجلّها
واذا جعلتها تذهب
فلا يهم مقدار بائنة الزواج
فأنك سرعان ما ستكبر
وتجلس هناك ومعك نقودك التي لا تنفع
وانت وحيد
لا تبعها
اعطها للرجل الذي تحب انت
ولا تمقته هي

* * *

ايها الصدع الضيق
بين الخير والشر ـ
انت يامن لا تعرف شيئاً من الخجل
انت يا من تعرف ما هو بعيد فقط
كالفتاة في الرابعة عشرة
مخطوبة تلبس
تاجاً من الفيروز
تعرف ما هو بعيد .
لن يأتي اليك
انسان ولا روح
ولا عفريت

2 ـ هكذا وردت هذه اللفظة العربية في النص .

لانك مقدسة في نفسك
وستصبح اثداؤك لا تحصى
ولان اثداء بناتك
ايضا سوف تهبنا الحليب
وستكونين غامضة
في السماء العالية
وعيناك كالنجوم
تشرف على القطعان
التي لنا نحن الرعاة
سيرقص الشباب
قدما الى قدم
وسوف تحجب
الفتيات وجوههن
من الرغبة المتبادلة
وستبقين في حرز لاينال
ستبقين الواحدة .

انت يامن جئتني
في يوم بلواي
ماذا استطيع ان اهبك
مايمكن ان اراه بيدي
اقراط من ذهب
او قرطاً واحداً
في شحمة الاذن ، او لؤلؤاً شفافاً في الافق
لعل مزيناً
يستطيع ان يخيط خيطاً من الفضة الخالصة
في المجرى الذي بين نهديك
وتعلقين به صورة لي
واذا كانت الصورة لشخص لايرى،لايمكن ان ترسم
فيمكن ان يعلق هناك مرآة !

في اصبعين من اصابع قدميك
ستلبسين خاتمين صغيرين من ذهب
يمكن لي ان المسها ولا اراها
وعلى جبينك اكليل
من النقود الذهبية
وسوف اقول لك :
لا ، غني قصصاً ، لا ! - اغاني
كي : استطيع في فكري
ان ارى عينيك تصبحان اشد سواداً
وفي اعماق عينيك
شهوة حمرة للخمرة
وحول حوافها
حلقة من الماء الصافي
بشارتي
في يوم عذابي
لنرقد
كل على انفراد
قريباً الى الاخر .

× × ×

حديثنا في الطريق
بين الماء والعطش
يجعلني اتذكر
ايامي المزهرة في شبابي .

قلت لنفسي .
بعد خمسين سنة .
عندما اصبح عاجزاً كالفرخ
وعن طريق التفكير والشك
سأتذكر الطريق

بين احواض السقي (اجل) ولا
وكيف سقنا جمالنا صاعدين التل ونازلين الوادي
وكيف اشعلت نيران الحراسة لهم
بحك عصى
من شجرة العدم
وشجرة الوجود
الواحدة بالاخرى .

٢٦ ـ حكاية فاطمة

في الخريف ام في الربيع
مالفرق في ذلك ؟
في الشباب ام في الشيخوخة
وماذا يهم ذلك ؟
على اية حال انت تختفين
في صورة الكل
لقد تلاشيت . انت تلاشيت
الان او قبل لحظة
او قبل الف سنة
غير ان اختفاءك
سيدوم .

حكاية فاطمة

رأيت الظل خمس مرات
وحييتها عندما مررنا
ولكن في المرة السادسة
وقفت امامي فجأة
في زقاق ضيق في المدينة القديمة
وسدت علي طريقي
وراحت تسبقني
بابشع لغة ـ
ثم سألتني :
لماذا ، رفضتني
لماذا لم تضطجع مع ظلك ؟
أأنا منفرة الى هذا الحد ؟
فاجبتها :
كيف يستطيع المرء ان يرقد مع ظله ؟
من المعتاد
ان ادعه يمشي خطوتين خلفي
حتى المساء ..
فابتسمت ساخرة
واحكمت لف خمارها الاسود حول وجهها :
«وبعد الغروب .»
فيكون للمتجول ظلان .
واحد من الفانوس الذي تركه وراءه
واخر من الفانوس الذي يقترب منه
ويظلان يتبادلان الاماكن .
وابتسمت ساخرة ووضعت يدها على الجدار المجاور
«فانا اذن لست ظلك ؟»
فقلت : انا لاادري ظل من انت .
وقررت ان اواصل السير
ولكنها رفعت يدها واظهرت انطباعها الاسود
في ظل القمر على الجدار الابيض
وقالت ثانية :
«فانا اذن لست ظلك ؟»
فاجبتها :
«اني ارى من انت .

الامر متروك لك ان تأخذيني
وليس لي ان آخذك .»
وابتسمت ساخرة وقالت : ايها الحبيب
هل انت في مكانك ام في مكاني ؟
فاجبتها : في مكانك .

x x

كان البحر يتبعني
ويلتي ذراعيه حولي
في حجرتي ، ليلاً
ـ كان البحر يلتف حولي
ذراعين له من الصوت
البحر يمسكني
البحر يطوقني

x x

اماه انا اعرف لأي شيء بعثني :
للباب العالي
الذي يسمى الموت
هناك في عالمه من المرايا
سوف الاقي نفسي
طفلا لنفسي
مع الاغاني التي علمتنيها
مع الحسن ، والحكايات
مع النظرات العميقة ، مع الحليب
مع رائحة عرق مرضعتي
آمنة في عناقها

x x

صادفت بائع قياطين احذية
في زقاق من ازقة السوق
واراد بيعي قياطينا
غير اني لااملك احذية
قياطين حمراء ، قياطين سوداء
قياطين من القطن والحرير
ولم يلاحظ انني كنت حافي القدمين
لابد انه اعمى او مجنون
او لعله كان حكياً
حيا احدنا الاخر
بعلامة تدعى : (انت تدري)
وضحك كلانا .

x x

ابنة مومس
حفيدة مومسات
زوجة قواد
كنت اسير الى جانبك
عندما لاقيت رجلاً في الشارع
كان عمري عشراً او اربعة عشر عاماً
لااتذكر ذلك بالضبط
اظن ، ياامي ، انه اعطاك شيئاً
واعطاني ديناراً[1] ذهباً
فألقيته من يده
فوقع بين الكلاب
فسحب خنجره
ووجهه نحو صدري
وسمحت له ان يفعل مايشاء
ثم ذهب ولا ادري الى اين

---

(1) هكذا وردت اللفظة في النص

آلة الغُزله الوترية

تلقيت نظرة من نافذة
باتجاه الشمال
نظرة من شناشيل
من خشب محفور -
مثل طائر في قفص
معلق خارج البيت
سجين نفسك

الحياة عسيرة
والموت ليس كذلك

القفص للطير ليس حقيقة
وهو لايفهم ذلك
لايرى الا ماهو نافع له
ماتجده الطيور مستساغاً
ولا يرى شيئاً غير ذلك
وأنا لا ارى الا ماأحتاج اليه في اعمال الابرة

الحياة عسيرة
والموت ليس كذلك
ليس فيه فسحة الا بضعة اقدام مربعة
ولكن حتى هذا المتسع هو المسافة
قفص الطير هو وجوده
كما ان جسمي هو مشبك
صنعت منه مشواة
ولكن صرخاتي لم ترتفع اعلى
بنسبة وزن جسمي

من صرخات الطيور
حياتنا عسيرة
وموتنا ليس كذلك
نظرة من شناشيل باتجاه الشمال
علمتني ايضاً لغة الطيور
يقول البعض ان الطيور ارواح
قل لي ، قل لي كلمة بلغة الطيور
تعني العدم ، من العدم
قل لي تلك الكلمة ياروح روحي

× ×

كلا ، عندما يكلم الواحد صاحبه
لاتختلف الارواح عن الطيور
ولا الطيور عن الارواح
اذاننا تتطلب
وفرة من الكلمات
الجيدة اللفظ
لكي يمكن فهم مايقال
اما الطيور فقلة منها تكفيها
انما تختلف في لهجة شوقها
وتختلف في النبرة .

× ×

لا تتعجب ، اجل لا تتعجب
فيما يخص الصورة التي ترى
فيما يخص الشفاه التي تشكل نفسها
فيما يخص العيون التي تسأل
فيما يخص تبدل الوان البشرة
التي تومض في عتمة الضوء
فيما يخص الخدود التي تذبل -
ان مارأيت الان هو نفسك

نفسك في مرآة الانسان .

× ×

تلك كانت تجربتي لك
وذلك ماكنت اعلم
ولكن ليس في مثل هذه العزلة
من الجبال ذات الاصوات المرعدة
اندفع هابطة من برج الثور
كأن العواصف تدفعني
متحررة من الاسر
فظننت انها لعبة جديدة
ابتكرتها المومس
وشعرت بالخوف
ولم اعد ارغب في تمثيل دور البطلة
عندما عرفت الشجاعة
التي تدعى التواضع

× ×

عيناك تتوهجان
بالخمرة الحمراء :
فكيف ساطفيء الوهج فيهما ؟
ـ بالشرب منهما فقط
بالقبل
واحدة وواحدة بعد اخرى ـ
ثم تترعهما ثانية
بالخمرة الصفراء
التي اعشقها كثيراً

× ×

ذلك حقاً كما قلت انني سمراء
غير ان للخيار حافة من الفضة
انا قلت : «انني مرآتك ، مرآتك»

واقول الان :
هاتان العينان التركمانيتان
ضيقتان كالخناجر
ترتعش في الغابة التي استلت فيها
قريباً من الصدغين ،
تحت الابطين
بحيث يقف انسان مسمر الى جدار

هاتان العينان مطرقتان
والخد مائل نحو الخد
يصبان العطف على طفل
مثل خلية عسل بري
انا طفلتك المسمرة الى الجدار
المرتاحة في حجرك
انا طفلتك ، اني اشرق
وحولي ، اشعة
ترتعش مثل الخناجر
اني اشرق لان عينيك سوداوان
ولانك اسمر

× ×

كانت مزهريتي اعمق من مزهرية الهة الحب
وخالية مثلها
والان عندما وضع فيها مجهول زهرة
اكبر مما تحتمل
والان لاادري كيف اعترف بالطفل
في اعماق رحمي
قيل انه انجبه رجل النور
ولكن قبل ان ارقد مع الظلام
انا ابنة الانسان حملت توأمين

من والدين مختلفين
واحد خير والاخر شرير
واني لا استطيع ان افرق بينهما

× ×

الولادة يسيرة :
انت تصبح انت
الموت يسير
ولم تعد انت انت
لعل الدرب وراء هذا
كما في عالم المرآة :
لعل الموت حملك
واطفأتك الحياة
ـ هذا الدرب جيد مثل الاخر ـ
ولعله ذلك الدرب :
انك انبثقت من الموت
والحياة تمحوك ببطء

العاشق

لم تكن الشمس ولا القمر ولا النجوم
هي التي وهبتني النور
وانما الظلام
ونور الحب في داخلي
واشعته وخزت جسمي
كأنني لم اكن احداً
انت . انت . فاطمة . انت اعطيت
روحاً ظلاً
واعطيتني مصباح فضة
بعد ان ذهبت .

× ×

عينان تطلان فوقي في الظلام
ظلام الف عين
والف فضاء دائخ
اشد سواداً من حاجبي
او الخصلات على صدغي
باهتة مثل بصيص من مصباح خفي لايرى
توهج على خد وجبين

× ×

انه وجه حبيبتك
ينحني ساكناً فوق قدرك
ولكن لم هاتان العينان القاسيتان ؟

× ×

اعرف اخيراً ان المرآة هناك
وان شخصاً مختلفاً تماماً يطل من المرآة
سوف تدير عينيك ذات يوم نحوها
وعندما تستدير بعيداً فانني سأكون قد اختفيت

× ×

انت الشاهد على آلامك ، ورغبتك
ومرآتك ، وفي الوقت نفسه صورتك في المرآة
مجدول احدها على الاخر ومعتمد اكثر
من عاشقين . ولا تنفذ الى هنا ضوضاء الفارس
الذي يحارب التنين . في الفراغ الذي بينكما
يخيم الصمت ، صمت المشاهد الابدي
والمنظور الابدي ، العذراء والمتصوف :
حب نفسك غير الاناني
نفسك التي تحب ان ترى نفسك في المرآة .

× ×

الحب جرّاح
الحب يمكن ان يقوم بعملية في قلبك

الحب يمكن ان يختنك
ولعلك لاتصدق ذلك
ولكنني ادري . الحب يقوم بعملية
في جلدك ، شعرك ، مشيتك
ليس للحب علاج
سوى مبضع الجراح .

x x

الى متى ستظل ايها الملاك
توقظني
من هذه الافكار ؟
وكم مرة ستوقظني
من افكاري التي رقدت فيها ؟

احياناً كنت احلم اني زوجتك
واحياناً ابنتك
التي صارت عاهرة في المعارض
لاجلب الخبز لنا جميعاً

ذات مرة
مررت باصابعي فوق كتفك
واحسست كيف ذاب
ريش حوافي الجناح تحت لمسها
وذات مرة مررت بها على خدك
وسرعان ماتفتت طحينا
مثل جناح فراشة
كيف لي ان اتخلص منك
كف . لاتوقظني بالاحلام .

x x

كقاعدة شعرت باللامبالاة
ان لم يكن الاشمئزاز او الغثيان
ولكنك ايها الامير وهبتني جناحين
هل انت من الجن ام عبقري
حلقت معك اعلى فاعلى
الى سماوات عليا
ولم تدعني انقلب على رأسي هاوية الى الارض
كما يفعل اي انسان اخر ـ
لا ، انما على جناحيك
هبطت بي
على فراشي

x x

من اخبرها
ومن لم يخبرها
في اللحظة التي اصبح
كل شيء خارقاً للطبيعة ؟
الاصوات ووقع الاقدام في الزقاق مكتومة
كأنها خلف شبابيك وابواب مقفلة
مع انها مفتوحة
الحواس مخدرة
والشيء الذي تمسكه بيدك
يقع بصمت على الارض
الالوان تتابع
وتغير مظهرها وبريقها
مثل الزار الصغير في لعبة النرد
عميقة في ظلام صندوق الدنيا
حضور شخص يحسون به
شخص غير موجود
ومع ذلك هو سبب كل ذلك

يوسف وفاطمة

هل ترى هذا الزقاق ؟
بين جدران طويلة واطئة
جدران بلا نوافذ
ولكن فيها باب بين اونة واخرى
باب واطيء
وفي وسط الزقاق مجرى
او مصرف للحياة
وقطط حية تتجول
وكلب ضال بارز الاضلاع جائع
يتشمم النفاية
وماعدا ذلك لاشيء . لااحد
لاحظ الان جيداً
قبل ان تخفي الغيوم القمر
الباب الصغير الاخضر على اليمين
تحسس طريقك قدماً حتى تبلغه
يبدو انه يفتح بنفسه
فتجد نفسك في حديقة
وماذا يهم انك لاترى الاشجار
انما يمكنك سماعها تهمس
وماذا يهم انك لاترى الازهار
انما يمكنك ان تشمها
وماذا يهم انك لاترى الشاذروان
او حلقات فقاعاته اللؤلؤية
انما يمكنك سماع صوت طرطشتها
وماذا يهم انك لاترى الريح
انما يمكنك ان تحس بها تهب نحوك
وصوت حفيف ردائها الخفيف
المنتفخ وراءها
لانها تجري مسرعة
وتشعر الان بيديها على صدرك
تتوجه بندائها اليك
بيدك اليمنى تسند مرفقك
وبقدمها اليسرى تلمس يمناك
ويعبر وجهها عن عاطفة هي القدر ايضا
لانك تحس انها تنظر في وجهك
مفعمة بقدرها
وتقدم الاثنان خلال الظلام
هو من ملاكه الظل وهي من ملاكها الظل
هو من بابه وهي من بابها
وكذلك كان لقاء الامير يوسف
معي . فاطمة .

× ×

غير ان اسم الذي
ولد من لقائنا
ان كنت تريد ان تعرف ذلك
اسأل الامير الشاب
الذي يعانق جرة

× ×

في قدري . فاطمة
يرقد املي
اني لن اعيش
اذا انت مت .

× ×

فكرت بها
طويلا
تلك الجميلة .

ذات الحسن الخارق
يا امامي[1] !
ارسلت لي علامة من الجنة
ليست اكثر غرابة من لمحة طير خاطفة
ولكنها علامة على اية حال
اقراري بالجميل سيكون اعظم من هبتك
علامتي عظيمة
اعظم من علامتك
شخص اعظم منك لمسني
فاحسست بذلك بطيئاً
وسرت بطيئاً
منتظراً ان يلحق بي احد
يقودني من يدي
الى احد الأزقة ، ثم الى اخر
اول خبز اتناوله
سيكون تقدمه لك

زوأنون[1]

انا املك فيك أيقونة تعمل الاعاجيب
ان تملك لاتملك شيئاً :
ان هي تملكني ، انا املكها .
وهبت لي في اليوم الذي «كشفت عن نفسها»
في زمان ومكان اتفق عليها مسبقاً
والپانايا نفسه يكشف عن نفسه
عندما يشاء القلب . ذراعها

---

1) لفظة إمام العربية وردت في النص
1) زوأنون تمثال قديم من خشـب في معـابد اليونان يمثل الآلهة ويعتقد انه هبط من السماء فهو اذن ايقونة .

الحريم في ارچثيون

تلك العيون العارفة تنظر الي
بثبات دون ان تطرف
تلمحني
قبل ان تختفي
في كل لحظة
تنظر الي محدقة

تضع يدك تحت نقابها
تحت عباءتها
وتلمس الخنجر
مقبضه تحت ثديها الايسر
متنحياً الى جانب قليلا
في الغضون التي تحت الثدي تماماً
انت ترى وبرؤيتك تعرف
ان كل شيء يتحول الى رماد
وان نظرتك تتحول
وسرعان ماتنقطع عن الوجود
ومع ذلك يبق -
ضوء المساء الذهبي خلال الباب المفتوح
ورماد المساء -

× ×

امير يظل بلا اسم
يجثو ويعانقني
جرة شكلها انثوي
مثل اشكاله

انت تسأل : ماذا في هذه الجرة

يسند على كرسي الارجل
طفلاً ناضجاً في قاط اميري
هو اخر امير في سلسلة نسبي
اني انقله لان كل مايتعلق
بهذا البانايا قابل للنقل
كما يستطيع لص ان يشوه
الغطاء الفضي الواقي للتمثال
بيدين سددهما الدخان وانهكتهما القبل
ازيل التاج ، وازيل الملاكين
المبشرين بالجنة
من الغيوم والارض الذهب في الزوايا العليا
افك شبك الخمار المرصع بالجواهر
وازيل الخمار عن الشعر والرقبة
وارخي الغضون على ثديها الايمن
وارخيها على ثديها الايسر
بلطف لاخفف الالم
وازيل مثل بيت العنكبوت
الثوب الداخلي الرقيق الذي يترك اللغز
محلولاً وغير محلول
وهي تنظر الي
بعينين شهلاوين
ثابتتين نحوى . ازيح الذراعين
واليد السمراء ذات الورد والنهدين الاسمرين
النهد الايمن اولاً ، ثم الايسر ، ولكن بلطف
ليخفف الالم ، ثم فروة الرأس والخدين
والمشد بعد تقبيله
واخيراً . العينين اللتين تحدقان بي
ثابتتي النظرات
بعد ان ازيلتا
ازيل الارض الذهب وكساء الارض
حتى يتعرى الخشب الغليظ الورق
قطعة من خشب الزيتون العتيق
محفوظة منذ زمان بعيد
من شجرة اسقطتها عاصفة
على طريق ساحلي في الشمال
تكاد تختفي في الخشب عين ،
عقدة عين ، مكان غصن
لابد انه انكسر عنها عندما كانت
الشجرة ما تزال يانعة .
انك تنظرين الي ايتها الهيديجيتريا[1] وايتها الفيلوسا[2]
وجهك ينتحب
خط مر حول الفم
والعينان عليهما وشاح
انك تنتحبين
ليس على الولد الذي فقدت
انما تنتحبين على وحدانيتك
لذلك
فان عيون جميع المستوحدين
تصبح عينا واحدة مستوحدة متجهة نحوك
احزان عزلتك
هي رغبة عزلتنا
المعاناة امر صعب
المعاناة دون حب امر صعب
الحب دون معاناة امر مستحيل
الحب امر صعب .

---

1) امرأة تقود تصور على الايقونة
2) امرأة تعشق او تقبل قصور على الايقونة

يعانقه هذا الامير الشاب
الجاثي امامها كأنها قربان محروق
لماذا تحترق في تاجه
نار من صوف كشمير المصبوغ بالاحمر ؟
لماذا يبقى على شفته المظللة بصورة خفيفة
الاثر الرقيق ؟
لماذا عند قدميه تحترق الجمرة
مرسلة حلزونات من الدخان طيب العطر
يشبه طيات ثوبه
او النقاب الذي لفه حول الجرة !
لماذا تباركه اغصان الشجر
ولماذا هي دائمة الخضرة ؟ ولماذا تنتحب
الطيور الكامنة في الشجيرات
كأنها تسأل : من ذا الذي في الداخل ؟

لان كل شيء في الصورة قد بهت
وحملت الريح الدخان المعطر بالبخور
قبل مدة طويلة . وما تبق فيلبث كالبخار
حاجة بلا غرض وبلا شخص
يريد اي شخص . ولكن مثل هذا الضباب
يمكن ان يكون علامة للظل
الظل الذي يعيش بدون الشمس والقمر
هي موجودة
في اعماق الجرة
حتى ولو كانت مكسرة شظايا

هبط الصمت على المساء كأن الجميع
كان يتوقع شيئاً

سأل الاعمى : يا حبيبقي[1] ماذا تقول النجوم ؟
فاجابته : اري في درب التبانة كيساً كبيراً من الثلج
ورقعة فارغة ـ وذلك ينذر بجو رديء .
ثم سأل مرة اخرى : ماذا تقول النجوم ؟
«انها تتلألأ ، ونورها غير ثابت
مثل هذه النجوم تنذر ، بالعواصف والهزات الارضية»
ثم سأل ثالثة : حبيبقي ، ماذا تقول النجوم ؟
«لقد تجمع الماء حولها
فصارت اشعتها المنقضة دموعها
وقد حصل هذا تواً :
الناس الذين لاسقف لهم ينطلقون في الطرقات
او يقرفصون في البرد حول نار خشب الاغصان
اجل ، قطع بعضهم اشجار الزيتون المقدسة
التي انعشتهم
لتنتعش النار
وتطيل الحياة قليلاً .»

★ ★

في ساحة السوق هذه التي تدعى ساحة الحائط
ينتصب تمثال اسود
يمكن ان يرى من جميع الجوانب
ظل مدور
والساحة نفسها
مبلطة باحجار بيضاء متقاربة يشدها السمنت
جدار افقي
ويحيط بالساحة جدران قصر
يسمى قصر الوسط
جدران شوارع عمودية

(1) وردت هذه اللفظة العربية في النص

مبيضة حتى الطين
حشد الظلال المنبسطة تراه
على شوارع جدران الناس
غير ان ساحة الحائط خالية دائماً
فيما عدا التمثال الاسود في الوسط
اذا جرؤ رجل او امرأة على ان يسير هناك
فانه يتحول الى ظل
على الجدران المحيطة التي هي شوارع
في الظلام التائه
عدت اسير ثانية في الليلة الماضية
وفانوس بيدي
ام ان ذلك كان في شوارع جانبية ضالة ؟
على كل حال حملت الفانوس
ورأيت الظل يمتد
كأنه ظلي
وحاول ان يتلمس طريقه
ولكنه اخذ يطول ويطول
حتى لم يبق في النهاية الا قدماي
تتحسسان طريقهما في الظلام :
الوعورة
والاحجار في طريقي
تبدو كأنها تنتظر قدمي !
لي قدم غير صالحة ، وهي القدم الجيدة
ولي قدم صالحة تحاول ان تسير
القدم اليمنى ترفس جانباً القدم اليسرى
القدم اليسرى ترفس جانباً القدم اليمنى
وما تزال الاحجار
راقدة بهدوء هناك
يتها الاحجار انك تلقين ظلالاً طويلة
في طريقي اليها .

★ ★

في ساعة التجول
التي يتمزق فيها نقاب الزمن اربا
اسمع اغنية
ذات نغمة ترائية
تغنيها الام
كما تغني ترانيم السرير
اجل هكذا كانت :
هيا الي ، هيا
هيا الى البيت ! اناء من اللبن الرائب المنعش
الطازج بانتظارك
تعالي خذي بالملعقة !
تعالي خذي ملعقة اخرى !

انت يا من تستفيدين مني في هذه الساعة
هل ستغفرين لي
بيدين صغيرتين
ادفع ملعقتك
وانت تحيطينني بذراعيك
تذرفين دموعاً متجمدة .

★ ★

وقف على منصات المزاد
في سوق اصفهان
الف جسد وجسد
والف روح وروح
عرضت للمزاد رقيقاً
والف تاجر وتاجر
قدموا عطاءات مختلفة لارواح واجساد مختلفة

كانت الارواح كالنساء
والاجساد كالرجال
وكان التاجر موفور الحظ
نال كثيراً لفطنته
واستطاع ان يتسلل ومعه
روح وجسد
متناسبان يمكن ان يتزاوجا .

★ ★

الحياة حزينة
تنكمش امام هذه النظرات الوحشية المؤلمة
حياتي حزينة
الحياة حزينة
تطوقها جمهرة
من العيون التي تقول لك كل شيء
مما ترغب وما لا ترغب

عند جدول الاصوات

الصوت الضروري الواحد
هو صوت بائع الماء
يرتفع فوق حشد العيون التي تقول لك كل شيء
ولا شيء لذلك السبب .
هذه العيون الداخلية
هذا الصوت الداخلي
الذي هو صوت بائع الماء ايضاً :
يقول مغنياً : هيا اشربوا الماء هذا
انه ماء عذب ...

لك ياحبيبي

صوت واحد
وليس اصواتاً كثيرة
اني ما زلت اسير في الازقة الصاخبة
اطلب السلوان من المنادين
الذين يبيعون كل شيء وادعهم يشترون
مني اي شيء يحبون .
ولكنني وراء الصوت
كأنه من جبل بعيد ، اسمعك
واتمنى ان اموت بين ذراعيك
وصوتك يدعو ، يشدو بأغنية
عن قدري منذ فقدتك
اغنية المهد الابدية انك اصبحت لي .

وصارت ذراعا ظلي تلتمسان الطريق على الحائط
الذي يقف عليه ظلك ساكناً
منذ ان تركتني
بسخرية مهينة هي مني
عندما هدأت نفسي
وجعلت ذراعي يقعان
هل يذوب ظلي في ظلك
وتلتقي يداي
وراء ظهرك
في لحظة العناق تلك
هل يعود الحائط ابيض مرة اخرى
ويأتي القمر ، بالدلو والفرشاة
والصبغ الطباشيري الابيض
والضوء المستعار
يصبغ فوق شيء لم يكن له وجود سابقاً .
انه الظلام الذي يحتوي جميع الالوان

وليس الضوء
حتى ولو كان الاصفر الزعفراني للعروس
فما الالوان غير الظلال
او ظل اللون ؟
ضع الالوان احدها فوق الآخر فتحصل على الاسود
انق الرؤى
الظل النقي
مقابل النور
ان نظرة مباشرة في الشمس
او الحديد الساخن الابيض
الدم الحقيق
الذي هو دمك ، باطنياً

معتمة ، فاقدة اللمعان جميع الالوان
عدا الاسود
الذي لايمكن ان يكون اشد سواداً
وفيه ترينني

انا لم اتسلم شيئاً
بحثت من اللاشيء اللاانساني
مرقطة بالاسود والابيض جناحا كبير الملائكة
الواقف حارساً
ويقف الان مهدداً
فوقنا نحن الذين
يبتعد النوم عنا
يستلق الالم ههنا
وانا استلق معك ، يا فاطمة
وجسمك المشلول يضغط على جسمي
في عناق لانهاية له :

ولا يستطيع منا ان يتحرك
او يلاطف الاخر
انما عيناك الناظرتان عميقاً
في عيني ، ضائعتان
اجل ، ولو ان الظلام شديد
فاننا يرى احدنا الآخر
العيون تنظر عميقاً في العيون
بقدر المستطاع لدى شخصين
ـ انت يا معشوق النساء !
ـ انت يا معشوقة الرجال !
انا امرأة سوداء
بين ذراعي طفل ابيض
نم ! نم !
نم يا صغيري نم
ولكنك مضطرب
فهل تريد الثدي ؟
نم ، نم
اني ابكي من اجلك
الطفل الابيض يحتضر
مات الطفل الابيض
انا لا افهم شيئاً
الطفل الابيض لا يريد ان يأخذ الثدي
سوف ادفنك ببطني
واجعل حضني مهداً لك
واقبل عينيك الواحدة بعد الاخرى
لارى ان كنت ستفتحها
انا لاافهم شيئاً
لقد مات هذا الطفل
فاذا سأفعل انا المرأة البسيطة

بهذا الطفل الابيض ؟
فليس لي الحق حتى بدفنه
- اغضض من بصرك واغرب عني ايها الكلب !
انت لا تفهم شيئاً

انت يا من بدوت مألوفاً لنفسك
جئت الى مدينة حيث الاصوات في كل جانب
جعلتك غريباً الى نفسك
حياتك لاتساوي شيئاً
ابدأ من جديد
اذا لم يكن لديك شيء تبدأ به
عدا النهاية
التي تمنيت ان تكون مختلفة -

سواقي الكلمات في الخارج
مثل جداول الدم في الداخل
انتفاخ الغربة
انا اعرف الان
ان كل شيء هو نفسه في كل مكان
شعور القلق نفسه
في ظروف تصبح اصعب كثيراً
وتقل مكافأة خدماتك كل يوم
حتى تصبح في النهاية غير وافية
تزداد اعدادنا في هذه السوق بانتظام
وسرعان مانصبح كثيرين
غير قادرين ان نستمر على العمل مع زبائن قلائل
وسوف نرحب به الى السر المقدس
كل من يبحث عنه داخل نفسه .

قره قوز

الظل على جدار القماش
هو دائماً ظل جارتك . صورة
اهتمام جارتك بنفسها .
تديها المتهدلين . وهي عاقر
والظل على هذه الصورة . واخرى
انت نفسك . وحيدة شابة
- عند باب المضيف
تقف امرأة ترفع مصباحها وتخفضه
اراقب ظلي
يقصر او يطول
او يتقطع على غصون الشجر .

لك وجه امرأة قزمة
ذات عينين زرقاوين . عينين شريرتين
انك قبيحة مشوهة
ولكن ماذا يفعل الرجل
ان لم يمتع نفسه ؟
الطفل الذي ستلدين
بين ساقيك القزمين
لن يعيش
لأنني سوف اتكره

ايها الملاك . اغفر له ولي
من سيشبع جوعي
يجب ان يجب باي ثمن
حتى الادنى

رأسك يتنفس ببطء وثقل يا فاطمة
يتمدد وينقبض
كأنه يشعر بالثقل
من نفسه على الوسادة -
خيوط ، افكارك الطويلة
وحوالق تفكيرك
كان ربيعك ازّرق يشوبه اثر من الحمرة
وكان صيفك احمر
وخريفك الآن احمر كالدم
انك مثل قنديل البحر
يزهر احمر في موته
يسحب خيوطه الطويلة خلفه
يحاول رأسك ان يتنفس
وانت تنامين في الموجات على الشاطىء
والماء لايكاد يكفي
للصعود والهبوط
ولم يعد ثمة عمق
ولا امل - ام مايزال ؟
أجل ، امل الغوص في اعماق هلام المرء نفسه
عندما ينسحب البحر
ويظل الفرد على الرمل
لينكمش
ويصبح صلباً كالحجر .

ارحل من سوق الى سوق
وماذا ستفعل امرأة عجوز غير ذلك
عليها ان تصبغ وجهها بالابيض !
كان ثمة خمسة بدو (من عصر الترحل المتأخر)
لم يعجبك منظرهم

لعلك رأيت يا صبي العربي ذلك
وسحبت خنجرك
وقتلت نفسك
لانك متشدد بالنظافة
ان موتك خير
من حياتي
انا لا احب ان ارى نفسي
في المرايا الهادئة لعينيك
انت محظوظ ان تموت بخنجر
ام انك في الحقيقة
رميت نفسك على شفا كارثة ؟
انا لا املك حتى الحظ الجيد لأموت
اني اراك ، اراك بعيداً جداً
ولن نلتقي ثانية
لانك في السماء
ولديك طعام وافر ونساء كثيرات
وانا في الارض مع رجال كثيرين
يكفي ان ندفع من اجل اللبن والخبز
وجهك مغطى
بالدم والاوساخ
وتنام في الشارع
والاثرياء بملابسهم
يمرون بك
بثياب من فضة وذهب
وعيونهم تنظر نحو الامام
في الاتجاه المناسب
يؤلفون الارض الذهب لوجهك
وانت تنام في الشارع
مغطى بالدم والاوساخ

الحكاية لن تنتهي
فهي تبدأ حيث تنتهي
والرجل يسجن في الدائرة نفسها
رجل ، امرأة
شرير ، خير
ام . اب .
اخت . اخ .
طير له عينان تتفحصان
يمرق من غصن الى غصن
ويراقبك -
من الطير
روحك
حياة الطيور صعبة :
انها تنظر اليك وهي خائفة .

انظر ماذا ترك لك
من روح ونفس
هل يمكن ان تعد الايام والسنين
لعلها اربع او لعلها خمس -
اي نوع من الزمان ذلك ؟
ثم ستظهر
في الساحة
في الوقت المضبوط
ولن يلاقيك احد
ولا اهمية للبعد الذي سوف يدوره اصبع المزولة
لم يلدك احد ، لا احد .
هذا اللقاء الذي رتبته عندما ولدت نفسك
وظلك ايضاً
لم يلد احداً .

★ ★

انت يا من جسمك في حاجة ماسة
كيف تتحمل ؟
تعذبت مرتين
لحاجة من الداخل وحاجة من الخارج

سار الحب والصداقة جنباً الى جنب
والذراع بالذراع وقالا :
حقاً ان حياتها غشاء رقيق
مشدود بقوة مثل جلد الطبل
بين هذا وذاك -
مجرد لمسة من اصبع
مجرد نقرة من اظفر
تجعلها تهتز
كأنها على قيد الحياة

★ ★

ولذلك فانني اصاحب ايقاع
صوتك ونحيبه المخنوق بالنغمات التوافقية
ومداعبة اصابعك
لذلك الوتر الفرد

★ ★

ورأيت نعشاً مغطى بالاخضر حمل من ايوب[1]
بواسطة عشرة ، مئة ، الف من الاقرباء والاصدقاء
وتسأل : كيف يمكن ذلك ، لمثل هذا الحشد الهائل
ان يكونوا حاملين لنعش انسان اعتيادي الطول ؟
ان ذلك سهل انما هو يخفف الثقل :
الاثنان في نهاية الموكب يظلان مسرعين نحو الامام
للتخفيف عن الاثنين عند الرأس

(1) هكذا وردت لفظة ايوب

اللذين يحولان ايديهما فيصبحان ثاني اثنين
ثم الثالث والرابع كلما جاء اثنان في المقدمة
بعد ان يصبحا الاثنين الرئيسين فيصيران في
المكان الثاني وهكذا
حتى بالتدريج ، يصيران في المؤخرة
وتبدأ العملية مرة اخرى
وبهذا يكون الاخير الاول .
عدد الموت زوجي والحياة فردي
ولهذا فان الذي يحملونه هو الف وواحد .

★ ★

هل ثمة حقاً فرق
بين النهار والليل
ما اشد عمانا وعيوننا مفتوحة
ما اشد جهلنا عندما نغلقها اثناء النوم
عشت النهار كله
واصبحت عجوزاً دامعة العينين !
وانت مازلت في ريعان شبابك
ورميت في الليل غير الابدي
الحي بالصور والرؤى والشهوات !
فما النهار اذن ، وما الليل ؟
اشداء ذاوية ام اثداء ممتلئة ؟
كل ذلك سواء
فمن انا اذن ؟
فاطمة ، من يرتع نفسي
ويخفضها ثم يرفعها مرة اخرى
انت ترين ويرونك ـ فترة وجيزة
انت تشعرين ويشعرون بك ـ انا اشعر بذلك ولكن ما
طول الزمن ؟
لعل النهاية قريبة ههنا .

غير انني اتذكر ان العندليب قد غرد
سبعاً في سبعين مرة
في البساتين ، والغابات ، والجبال
في الليل الابدي المقترب
ستجعلنا هذه الاغنية واحداً
موهوب في جسدي
كنت انانياً ولكن مخلصاً
في مناسبة وجدتني عنيداً
ولم تتحمل ذلك
وانا الآن هيكل عظمي
ولكن هيكل جيل
مفاصله ثابتة في اماكنها
اذا كنت اميراً له سلطان امير
فاعطني عضلات
واحشاء
واكسني جلداً رائعاً
يلمع كالحرير
وتكلم لقلبي
والا فان عظامي الزجاج
ستدق لك في الريح
واجراس زجاج الموت تجلجل في الروضة
لك ان تأخذها بين اسنانك .
لو كنت لاعب خفة ذكياً فيمكنك ان تمضغ عليها الى
الابد
وان كنت نجاراً ماهراً فستكون
شظايا زجاج في اناملك دوماً
وان كنت عاشقاً صادقاً فسوف نلتقي عندما نموت .

★ ★

استرجعك في ذهني

واستدعيك من القبر !
ذات مرة مسحتني
من ذكرياتي
كل ذكرياتي عن نفسي
لذا سوف امسحك ذات يوم
من ذكرياتك ، ذكرياتك عني
لكي لايبق شيء بيننا .
راقبت ظلك طويلا يا فاطمة
راقبته اثناء النهارات المشمسة والليالي المقمرة
لقد كان اسود جداً بحيث اعطاه
الحائط حوله محيطاً فضياً
يلمع مثل درع التماثيل الفضي
سواء تقدمت ام تراجعت
مهما حاولت ان امحوك
بشيء من ظلي
فانك تظلين مرئية
والفضة حولك
لم تفقد بريقها
أيتها السمراء يا توأم النور
تعلمت ان اسير حولك
والاحظك من كل زاوية
حولك كأمرأة
الضوء الذي جعلك سمراء
والفضة التي حولك تتألق
كان الضوء داخلي كالحب
ولكن ليس حبي . لا !
اشرقت الشمس والقمر من خلالي
وكان ظلك فقط قد اعطى روحي
مادة وحضوراً .

خاتمة حكاية فاطمة
«ايها الحبيب ، هل سنلتقي في مكانك ام في مكاني ؟»
هكذا دوى سؤالها الساخر في الليل
«في مكانك» دوى جوابه الساخر
وتجولا مرة اخرى اثناء الليل
بعيداً عن المدينة وراء الاحراش
فوق بساتين الواحات ، خارج الليل
اشرق الفجر الاحمر ، وفوق الطريق
فقد نفسه في الرمل وفي الشمس
التي تعالت خارجه من الليل
فصار القمر شاحباً . والقت الشمس ظلالاً اشد عتمة
ولما غربت عادا الى مكانها . في الليل
تلاشت جميع الطرق واستلقيا جنبا الى جنب
ولا يرى تحته شيء من ظلها
ولكن عندما تبادلا الاماكن كما يفعل العشاق
لم يظهر شيء تحت ظله
وهكذا صار الليل نهاراً وعاد النهار ليلاً
ايها القمر ! يا قمر ! لكي تراك زوجة فلاح فقير
عندما تشق اخدوداً بمحراثها الخشبي
ترفع وجهها وتمسح العرق عن جبينها
قبل ان تبدأ الآخر
ـ هل انت بيضة في الفضاء
بيضة دجاجة مفضضة القشرة
ام انت بيضة ريح تعكس بصورة معتمة
حقولنا وجبالنا ؟
غير ان الملاك يمسك ذراعها
ويشير الى حيث
هوى نجم تاركاً فضاء خالياً
داخل منجل القمر .

الصورة المزدوجة

الان بولوك Alan Bullock .

ترجمة سعيد احمد الحكيم

ـ 1 ـ

كانت الحرب العظمى التي مزقت أوربا وجزأتها خلال السنوات (1914 ـ 1918) ذات تأثير مدمر ونتائج بعيدة المدى الى درجة بات من الصعب تذكر ما سبق تلك السنوات من أحداث او تجاوز المبالغة في الحديث عن روح الصراع التي كانت تحتدم فيها او تجاهلها في وقت كانت فيه تلك الفترة بمثابة السبب في خلق تلك الازمة العامة في المجتمع الاوربي الذي بات انهياره الاقتصادي والحل المفروض عليه بالقوة أمرين لا مفر منهما . ومع ذلك ، ومهما كانت البيانات واسباب الاضطرابات والمشاعر بالتغيير ، فقد بدت عوامل الاستقرار والهدوء واضحة كوضوح عوامل التجزئة والانفصال .

واجدني ، حينما اعيد النظر في الماضي ، في السنين كما كانت تبدو للناس حينذاك ، أميل الى التفكير في صورتين تناقض احداهما الاخرى .

الاولى صورة فوتوغرافية لشارع في لندن التقطت في عام (1904) تظهر فيها الساحة مقابل شارع البورصة الملكي حيث يزدحم على ارصفتها تحت مصابيح الغاز رجال الاعمال بقبعاتهم العالية (البرانيط) وسترهم الطويلة (الفروك) وهم يشقون طريقهم بصعوبة بالغة جنباً الى جنب مع موظفي المكاتب بقبعاتهم المستديرة السود وصبي صغير يبيع الصحف بأسماله البالية يحمل رزمة من الاعلانات وبالقرب منه واحدة أو اثنتان من النساء ممن يلبسن التنورات الطويلة ويحملن المظلات الخفيفة .

كان الشارع مزدحماً بالعربات الجميلة وعربات الجمعه والبضائع والترامواي حيث يتكرر مثل ذلك المنظر النابض بالحياة في كل يوم من أيام الاسبوع في أكبر وأثرى مدينة في العالم ويمكن مشاهدته بوضوح كبير .

أما الصورة الثانية فهي صورة «آنسات أفينيون» التي رسمها الفنان الشهير ـ بيكاسو ـ عام (1907) ، صورة بدا عليها التأثير الاسباني والافريقي واضحاً فسميت صورة القرن العشرين الواقعية الأولى . كانت تمثل خمس نساء عاريات رسمن في سلسلة من أشكال معينة ومثلثات هندسية دون اهتمام بمسألة التشريح والمنظور على الاطلاق . ان تلك الصورة تعتبر أشهر قطعة من قطع الفن التكعيبي الخالص ، كما ان ترجمة المعنى

والعلاقات التي يمكن ان تنتقل ، في الحال ، بواسطة تلك الصورة المزدوجة ، تعني نقل كل ما تستوعبه التجربة التي تمثلها الفترة فيما بين انعطاف القرن العشرين وحتى عام (1914)

ـ 2 ـ

ان منظر الشارع في لندن يمثل نوعاً من اختزال البصر للمدينة البرجوازية التي بلغت ذروتها عند بداية القرن العشرين . ففي اوائل ذلك القرن كانت عواصم اوربا ـ لندن وباريس وبرلين تقع في مركز شبكة من الاتصالات الصناعية والتجارية والمالية ، ذلك الشيء الذي ربما كان اقرب ما امكننا الوصول اليه من نظام اقتصادي عالمي قائم على المنطق الرأسمالي الحر والفوائد الخاصة . كان النصف الأول من هذا القرن ، قبل الحرب العالمية الاولى ، بلا استثناء ، من اكثر فترات النمو الاقتصادي تميزاً في تاريخ المرحلة التي عشناها . ففي الفترة ما بين (1870 ـ 1913) ، كان النمو في الاقتصاد العالمي قياساً لما حصل من زيادة الانتاج الصناعي لكل شخص ، اسرع بكثير من أية فترة سبقت ذلك التأريخ أو منذ ذلك التأريخ . لقد استحوذت كل من بريطانيا والمانيا وفرنسا فيما بينها على (60٪) من السوق العالمية للبضائع المصنعة وقد ضاعفت المانيا فعلياً بين (1900 ـ 1910) من طاقة فحمها وصناعاتها الفولاذية والحديدية . وقد تداخلت مع هذا الاتساع الكبير في الصناعة ثورة تكنولوجية شهدت ما بين (1890 ـ 1900) والسنوات التي تلتها سلسلة من التطورات الرئيسة التي كانت بمثابة الركيزة لتكنولوجيا القرن العشرين ـ وهو شيء يختلف تماماً عما كان سائداً خلال القرن التاسع عشر .

ان أهم تلك الملامح والتطورات ما يلي :

ـ ماكنة الاحتراق الداخلي وماكنة الديزل والتوربينات البخارية .

ـ الكهرباء والبترول كمصادر جديدة في الطاقة .

ـ السيارة والحافلة وحافلات لندن الاولى التي ظهرت عام (1905) اضافة الى التراكتور والطائرة .

ـ التلفون والآلة الطابعة ومكائن التسجيل ووضع الاسس للتنظيمات الادارية الحديثة .

ـ انتاج المواد المركبة والاصباغ والفايبر والمواد البلاستيكية التي ينتجها الانسان من المواد الكيميائية .

لقد صاحبت تلك الحركة التصنيعية زيادة في سكان المدن حيث تنامت في عام (1900) اثنتا عشرة عاصمة في العالم تزيد نفوس كل منها على المليون . ففي عام (1910) كانت نفوس كل من لندن ونيويورك اكثر من خمسة ملايين ، وتقترب نفوس باريس من ثلاثة ملايين وتزيد نفوس برلين على مليوني نسمة .

تلك كانت حال المجتمع الاوربي في القرن العشرين ، ذلك المجتمع الحضري والصناعي والميكانيكي الذي اتسمت حياته بروتين المعمل والمكتب . كان ـ فورد ـ في امريكا و ـ وليام ليفر ـ في بريطانيا رجلي الاعمال الوحيدين اللذين ادركا ، قبل عام (1914) ، سرّ العمل الناجح في مثل ذلك المجتمع : الانتاج العام للتسويق العام ، ومن ثم نشأت الاعمال التي وجدت سوقاً لها من خلال الاعلانات كاستجابة ملحة الى تلك الظروف ومعها نشأت الصناعات الترفيهية العامة التي ما زالت يؤرخ لها حتى الآن

ففي عام (1896) شرع ـ الفريد هارمسورث ـ في طبع جريدة ـ الديلي ميل ـ تلك العلامة البارزة في تاريخ الصحافة الشعبية ، وقبل سنة من ذلك التأريخ اخترع الاخوان ـ لوميير ـ التصوير السينمائي ، واخترع ـ ماركوني ـ اللاسلكي ، وافتتحت أول دار للسينما في العالم ـ نيكلوديون ـ في ـ بطرسبرج ـ عام (1905) فنشأت بذلك اولى وسائل الاتصال الفعلية .

لقد سيطرت اوربا على العالم ، سياسياً واقتصادياً ، مع الأخذ بنظر الاعتبار دولتين فقط من خارج أوربا ممن تمتعتا باستقلال حقيقي ، وهما امريكا واليابان .

أما باقي العالم فقد كان موزعاً أما بين الامبراطوريات الاوربية المتنافسة أو كان تحت حكم الصين والفرس والامبراطورية العثمانية وحكومات امريكا الجنوبية ، وهي حكومات اكثر ضعفاً وانهياراً من أن تستطيع الصمود أمام الضغط المتزايد في النفوذ الاقتصادي أو السياسي . ذلك هو عصر الامبريالية الكبير الذي لم يستند على التفوق المادي حسب وانما كما كان يعتقد أغلب الناس ، يستند على التفوق

الثقافي والعرقي لفصائل الجنس الأوربي الأبيض .

لقد فرضت الامبراطورية البريطانية عام (1900) سيادتها على ربع الكرة الأرضية بتعداد يبلغ اربعمائة مليون نسمة ، وكانت لندن ، العاصمة الامبريالية ، مدينة ذات شأن كبير . وبكل بساطة ، لم يكن الاستعمار مجرد نظام ذي هيمنة سياسية واستغلال اقتصادي فقط ، بل كان أيضاً يحمل ايديولوجية وعقيدة وينضوي تحت مفاهيمه كثير من المثقفين البارزين والكتاب ورجال الاعمال والجنود والمبشرين والسياسيين على حد سواء .

ان التحول الذي طرأ على أوربا بتأثير الصناعة والنظام السياسي المميز خلال الجزء الاخير من القرن التاسع عشر ، تمخض عن تغييرات اجتماعية وسياسية بعيدة المدى ، وقد انتعشت في قمة ذلك الوضع النخبة الاوربية التقليدية التي استندت على مبدأ التمييز في الولادة وامتلاك الأرض ، وذلك عن طريق تكييف انفسهم لمواجهة التحدي المتنامي للطبقات الجديدة التي ولدت وترعرعت في عالم الصناعة واعمال البنوك والمهن الاخرى . كانت المقاطعات الكبرى للأرستقراطية الأوربية ، ابتداءً من اسكتلندا الى هنغاريا ومن اسبانيا الى روسيا ، في منأى عن الأذى والمساس بحقوقها ، ومع ذلك، فان تلك العائلات العريقة سارت على نحو غريب من العلاقات فظهر من خلال ذلك مجتمع هجين يتسم بعض افراده بالثراء الذي اتخذ قاسماً مشتركاً وحيداً بينهم ، كما انهم اتصفوا بالعجرفة والتباهي وابتذال الذوق ، مجتمع - ريتز ومونت كارلو ودوفيل وبيارتز وابن الملكة فيكتوريا ، ادوارد السابع الذي كان يمثل الانموذج الملكي وينتصر لاخلاقياته .

وهكذا بقيت اوربا ، اسفل تلك القمة ، مجتمعاً يتحكم به التمييز الطبقي ومبدأ اللامساواة العلنية ما بين الاثرياء والفقراء . لقد وجد التمييز ما بين اولئك البطرين وما بين الطبقات الكادحة متنفساً له ، ليس في اللباس والطعام والاسكان والتعليم حسب ، وانما في المظهر الجسدي والذهني كذلك . كان الفقراء الذين تكدسوا في البيوت الفقيرة داخل المدن الكبيرة وعاشوا في أقل المستويات الانسانية وعوملوا وفقاً لذلك المفهوم يقيّمون فقط على انهم مجمع لفائض العمل الذي اعتمد عليه النظام الاجتماعي والاقتصادي . وفي عام (1900) عرف العمال كيف ينظمون انفسهم ويثيرون عواصف الاحتجاجات ، فتعددت اضراباتهم في الاربع عشرة سنة الاخيرة وقامت الاحزاب الاشتراكية بجهد كبير من أجل تجميع الاعضاء والناخبين ومن ثم برزت القضايا الاجتماعية بوضوح اكثر فاكثر في البرامج السياسية ، مع العلم اننا يجب ان نكون حذرين حول ما ستكون عليه معرفتنا بحوادث المستقبل ، ليكون ذلك عاملاً على تلوين الصورة وتزويقها كثيراً لأنه وحتى عام (1914) لم تلح في الافق ثورة حقيقية ضد الانظمة السائدة عدا ما حدث في روسيا ، بعد خسارة الحروب الروسية اليابانية وما تبعها من انفجار الاضطرابات التي حدثت عام (1905) وحتى في روسيا نفسها التي كان النظام فيها من اكثر الانظمة الاوربية تعرضاً للهجوم لعدم حصانته ، وفي الوقت الذي استعادت فيه هدموء أعصابها اصبحت هي الاخرى في طريق استعادة سلطتها عام (1914) . وفي الحقيقة ، كانت هناك مسألة كثيراً ما اثير النقاش حولها ، عدا مسألة الحرب ، وهي لماذا لم تحدث أية ثورة عارمة في أوربا القرن العشرين ، حيث تحتم على لينين البقاء في منفاه الغامض في سويسرا ؟ هذا ، ومن المؤكد انه لم تتردد اية حكومة أوربية عن الاشتراك في الحرب عام (1914) خوفاً من رفض رعاياها لنداء الحرب أو اشهار اسلحتهم ضد حكامهم ، ولعل تلك الحكومات كانت على صواب فيما ذهبت اليه .

هكذا كانت حال أوربا قبل عام (1914) منقسمة الى معسكرين مضطربين ، فرنسا وروسيا من جهة ، والقوى المركزية من الجهة الاخرى ، وقد رفع كل منها السلاح بوجه الآخر مع سباق في التسلح البحري قامت به كل من بريطانيا والمانيا . لقد برهنت تلك الحرب المهددة عاجلاً ام آجلاً ، على انها المظهر الذي أثار ، على أية حال ، بعض الهلع قياساً لما كان يسود الحياة في الثلاثينيات - جزئياً لان كلاً من ذلك التهديد واستعمال السلاح كان يعني اشكالاً مقبولة من سياسة العنف التي مارستها كل الحكومات ، ويعني اكثر من ذلك أن قلة ، حتى من بين الجنود ، من كانت لها فكرة عما ستعنيه الحرب التكنولوجية ، ليس بالنسبة للافراد فقط ، وانما بالنسبة للمجتمعات كذلك . لقد ظن بعض الناس أن الحرب سوف

تستمر الى ما بعد عيد الميلاد ، ولم يدر بخلد أي واحد منهم ، عندما انتهت الحرب في آخر الامر ، أن اوربا عام (1914)كانت ستنتهي والى الابد

ان الجماهير التي هتفت لاعلان الحرب في كل عاصمة أوربية ، لم تكن مندفعة الى ذلك برغبة منها الى موت جماعي ، وانما كان ذلك بسبب جهلها لمجريات الامور حولها . واذا حدث أن خلت صورة أوربا قبل عام (1914) من أية جاذبية ، فذلك كان يعزىٰ ، بعد التركيز على الملامح الرئيسة في فقرات قليلة ، الى أن المرء كثيراً ما يشوه النسيج الثقافي ، حيث كتب الكثير توقاً الى ماضٍ يتعذر استرداده . واعني به مطلع القرن العشرين والسلام الادواردي وكثيراً من تلك الذكريات التي بولغ فيها .

ومع ذلك فهناك بعض الصدق في كل هذا ، وعلى وجه التخصيص اذا كان المرء قد ولد في الطبقة الاجتماعية الصحيحة ، فعلىٰ الرغم من تكرار التهديد بالحرب والاضرابات وكثرة المناديات بحق المرأة في التصويت والخوف من الصراعات الاجتماعية ، كانت الطبقات الوسطى والعليا في انكلترا وأوربا الغربية تتمتع بحرية وضمان يندر استعادتها في الوقت الحاضر .

ان فوائد مثل هذه الاوضاع ، اذا لم يحسن تصنيفها وفق المفاهيم الحديثة للعدالة الاجتماعية ، تكون مصدر متعة لأناس اكثر بكثير مما كان عليه الأمر في السابق ، حيث تيسر للكثير من عائلات الطبقة الوسطى ذات المدخولات المتواضعة ، من خلال الضرائب البسيطة المفروضة عليهم وعدم وجود التضخم المالي مع وفرة في الطعام الرخيص والخدمات الرخيصة وكثرة الخدم في البيوت ، أن يعيشوا حياة مرفهة هانئة ، وعلى هذا فلا عجب اذا انبثق الكثيرون من بين هذه العوائل وواصلوا الحياة بعد ظروف الحرب ، وهم يعيدون النظر الى الماضي ، فشعروا أنه كان هناك من الخير والرخاء وضمان العيش في تلك الظروف مما يمكن اعتباره مفقوداً والى الأبد .

ان مما يلفت النظر حقاً ، هو أن ذلك لا يعني أي تناقض مع بقية العوامل الأخرى : أي القبول العلني باللامساواة والسيادة والثروة أو التسليم بالافضلية االطبقية والعرقية .

وفي الحقيقة ، ان اقوى الانطباعات التي كان المراقب يشعر بها وهو يتفحص عالم (1900) وما بعده ، هو ان ذلك العصر كان يتسم بكثير من عدم التهيب·وبكونه ذا ثقة بالنفس وأقل اضطراباً وخشية أمام عوامل القلق والهموم والمخاوف والاوهام ، ذلك الشعور بالتهيب والذنب اللذين ربما وقعا تحت تأثير قليل مما يكتب في ذلك العصر ، ومع ذلك فقد أوجدا لهما نوعاً من التعبير الحي أو القناعة في أوربا منذ ذلك التأريخ ، وهو سبب أكيد يجعل العالم يبدو بعيداً عنا في هذه الأيام .

- 3 -

ولكن أمام هذه الصورة يجب أن توضع الصورة الثانية - انسات افينيون - للفنان الكبير بيكاسو ، والفترة التي تمثلها ، وهي صورةتنم عن ابتعاد عن التقليد والانحياز نحو الصيغة الانسانية ، كما انها بمثابة هزة ثقافية عميقة وحركة استوعبها الناس ، على أية حال ، لتصبح تقليداً جديداً عام (1914) وذلك لان سنوات ما بعد (1900) كانت الفترة الاكثر اصالة وحيوية في تأريخ الفن وبشكل يلفت النظر كثيراً ذلك هو ما حدث فعلياً في باريس على وجه التخصيص ، اضف الى أن من بين اولئك العاملين في ذلك الوقت الى جانب - سيزان - الذي بقي حياً حتى عام (1906) ، كان كل من - ماتيس وماركيه وراؤول واوتريللو وديرين وفلامنك وبراك وليگر وآرب وبيكاسو ودوشامب . واذا اردنا اضافة اسماء اولئك الذين زاروا باريس خلال تلك السنين فلا بد ان نذكر - نولد وفرانزمارك وبرانكيوسي وآرشيبنكو ومارك شاگال وبول كلي وجوان غريس وموديلياني وسوتاين وبيير موندريان وشيريكو ، وبذلك تكون لدينا قائمة كاملة تفرض علينا ذكر ازدهار العبقرية والصيغ الفنية التي شهدتها تلك السنوات .

لم تكن باريس ، مع كل ذلك ، المركز الوحيد ، ففي مدينة - دريسدن - بين الاعوام (1905 - 1913) قام الفنانون الالمان من الجيل نفسه في ثمانينيات القرن التاسع عشر ، جيل - بيكاسو وبراك - بتشكيل جمعية «الجسر» التي تعتبر احدى مصادر التعبيرية واكثر أهمية منها كانت جمعية - الفارس الازرق - التي تشكلت في ميونيخ عام (1911) ، حيث كان من اعضائها - بول كلي ، ومن روسيا كل من كاندينسكي وجولينسكي ونوم غابو . وفيما بعد اصبح كل من - كلي - الذي

يبدأ سجل اعماله من شباط (1911) ، وكاندينسكي ، عضواً في جمعية ـ بوهوس ـ لما بعد الحرب في ديسو .

يعتبر ـ كاندينسكي ـ أحد مؤسسي حركة الفن التجريدي وكتابه «حول قضايا الفن الروحية» كان قد طبع في ميونيخ في المؤسسة نفسها « ر . بايبر وشركاه ـ فيرلاگك» التي نشرت وثيقتين اخريين رئيستين في تأريخ الفن الحديث ، اولها كتاب ـ ويلهلم ورنگر ـ تحت عنوان «التجريد والتقمص العاطفي» (1908) وكتابه الآخر» الشكل في الفن القوطي» (1912) .

لقد قام الروس في مدينة مونيخ بتوثيق الرابطة مع جمعية اخرى في موسكو ما قبل الحرب تضم كلاً من ـ كاسيمير ماليفتش ـ مؤسس الفوقبشرية ، كما تضم انصاراً من الحركة البنائية امثال ـ رودشينكو وتاتلين والاخوان انطوان بيفسنر ونوم غابو .

وبالطبع ، فان هذا لا ينهي قائمة اسماء الفنانين المحدثين الكبار النشيطين قبل عام (1914) دون ان يضاف اليها ـ جيمس ايسنور ، الذي يعد من اركان السريالية السابقين واوسكار كوكوشا ، الذي اقيم معرضه الشخصي في برلين عام (1910) وادوار مونش الانطباعي النرويجي والمستقبليون الايطاليون الذين كانت بياناتهم ومعارضهم بين (1909 ـ 1914) قد ادخلت في الفن صيغ وطاقات عالم المكننة والتكنولوجيا .

لقد تركت المكننة والتكنولوجيا ، على وجه التخصيص ، أثراً واضحاً في اعمال المهندسين المعماريين والمصممين حيث لم تكن فترة ما قبل الحرب ثرية في أي حقل من حقول الرسم غير ان اسس الحركة الحديثة في المعمار والتصاميم كانت قد ارست قواعدها قبل (1914) بكل تأكيد ولكي نختار بعض الاسماء يتعين علينا ذكر اسماء بعض الفرنسيين امثال ـ پيريه وتوني غارنيه بتصاميمه خلال السنوات (1901 ـ 1904) المختصة بالمدن الصناعية ، وروبرت ميلار ، المهندس السويسري الذي فسح المجال لاحتمالات استعمالات الكونكريت المسلح في جسر تافاناسا الذي شارك فيه عام (1905) ، وادولف لوس النمساوي الذي استنكر فن الزخرفة واعتبره جريمة كما أن بعض بناياتهمثل ـ بيت شتايز ـ عام (1910) في فينا ، اعتبرت متخلفة في سنوات الثلاثينيات ، وبيتر بيرنز ، المهندس المعماري الالماني الذي اصبح مستشاراً في الشركة الكهربائية الالمانية العامة عام (1907) ، وكان اكثر طلابه شهرة هو ، ولتر غروبيوس ، الذي ولد عام (1883) ، وميس فان دير روهيه ، الذي ولد عام (1886) ، (لاحظ كذلك جيل ثمانينيات القرن التاسع عشر) . ان عبارة «بوهوس» التي رفعت شهرة ، غروبيوس ، اسست في عشرينيات القرن العشرين ، غير ان اسس العمل فيها وضعت قبل الحرب من قبل رابطة العمل الالمانية عام (1907) وهناك ايضاً ـ هيرمان موتسيوس ـ المشرف على المدارس البروسية للفنون والحرف الذي كسر الحاجز ما بين الفنان والاعمال الصناعية لكي يحقق امكانات التصميم الجيد من أجل الانتاج العام بواسطة المكائن .

ان المرء ، حينما يبدأ بالتفكير في مثل هذه الصيغ ، متفحصاً فن الرسم أو الحركة الجديدة في الفن المعماري والتصميم منذ السنوات الاولى من القرن العشرين ، لم تعد تلك السنوات بعيدة كما كانت تبدو عندما يتفحص المرء ابعادها السياسية والاقتصادية وصور حياتها اليومية ، ذلك العصر الذي يمكن ان يبدو فهمه اصعب بكثير من فهم منتصف العصر الفكتوري الذي يدنو كثيراً ليصبح جزءاً رئيساً من قرننا هذا ، حيث لم تعد الحرب العظمى ذلك الخط الفاصل بين القرن التاسع عشر والتأريخ المعاصر ، وانما هي ليست بأكثر من حدث ضمني في تأريخنا الخاص . ومع ذلك فهل يصدق مثل هذا الامر في مجال الفنون البصرية فقط ؟ ماذا عن الموسيقى ؟

لقد اشار ـ سترافنسكي ـ في واحد من احاديثه مع ـ روبرت كرافت ـ على أن اكثر سنوات الموسيقى ثراءً في هذا القرن كانت سنوات ما قبل حرب (1914) مباشرة .

انها سنوات الاكتشاف الجذري التي قدر لها أن تتحول الى الفترة «الشكلية» في سنوات العشرينيات والثلاثينيات الاخيرة من هذا القرن . لقد كان عمل ـ سترافنسكي الخاص يؤيد هذا المعنى وكانت تواريخ ثلاثة من افضل اعماله المعروفة هي :

الطائر الناري (1910) وبيتروشكا (1912) ، وطقوس الربيع (1913) .

هذا ومن الممكن ان يستطلع المرء رأي ـ سترافنسكي ـ

ولكن مما لا شك فيه أن لغة موسيقى القرن العشرين قد خلقت في تلك السنين بجهود كل من ـ سترافنسكي وديبوسيّ ورافيل في باريس ، وشوينبرج وتلميذيه ـ ويبرن وألبان بيرج في فينا ، وبيلا بارتوك الذي عين استاذاً في كونسر فتوار بودابيست عام (1907) .

أما عالم الأدب فالمسألة فيه معقدة وقد نوقشت بشمول في هذا الكتاب ، ومع ذلك فانني اذكر أن الحركة الحديثة في الادب قد بدأت مبكرة نوعاً ما وان هناك مرحلتين زمنيتين لابد من ملاحظتها في هذا المجال .

الاولى هي مرحلة اولئك الكتاب امثال ـ سترندبرج وتشيخوف ، على وجه التخصيص ، الذين وان كانوا مثل ـ سيزان ـ قد ولدوا في القرن التاسع عشر ، الا ان نتاجهم الأدبي الذي يقترب كثيراً من الادب الحديث ، كان قد ظهر في أواخر تسعينات القرن التاسع عشر والسنوات الاولى من القرن العشرين . كان ـ سترندبرج ـ قد توفي عام (1912) مع ان بعض مسرحياته العظيمة مثل (الى دمشق ، هناك جرائم وجرائم ، عيد الفصح ، رقصة الموت وسوناتا الشبح) تعود في تاريخها الى السنوات من (1899 ـ 1907) .

أما ـ تشيخوف ـ فقد توفي عام (1904) غير ان مسرحياته كلها كتبت في السنوات الثماني الاخيرة من حياته مثل (طائر النورس (1896) ، والخال فانيا (1897) ، والاخوات الثلاثة (1901) ، وبستان الكرز (1904) كذلك يجب ان يضاف ـ هنري جيمس ـ الى هذه المجموعة في فترته الاخيرة التي ابتدأت مع (لصوصيات بينتون ، وماذا عرفت ميزي (1897) ومن ثم انصرافه الى تأليف «الكأس الذهبية» عام (1904) .

هذا ولابد ان نعتبر كتاب ـ كونراد ـ «تحت العيون الغربية» (1911) ، مرآة رأى فيها الكاتب اوضاع القرن العشرين السياسية الثورية .

أما المجموعة الثانية فتشكل جيلاً من الشباب اتيح لهم ان يكونوا ادباءً بارزين في عشرينيات القرن العشرين ، مع انهم جميعاً قد مارسوا الكتابة قبل الحرب . وفي فرنسا كانت المجموعة تضم كلاً من ـ اندريه جيد وبروست ، حيث كتبت النسخة الاولى من عمل الاخير بين (1905 ـ 1911) ونشر الجزء الأول منه (جانب منازل سنوان) عام (1913) ، اضافة الى ـ آلان فورنيه ـ الذي نشرت روايته القصيرة «السيادة المفقودة» عام (1913) ، والشعراء امثال ـ بول كلوديل وبول فاليري وأبولينير ـ كما تضم المجموعة في المانيا الأديب الكبير ـ توماس مان ـ الذي نشرت روايته «بودنبروك» عام (1900) وروايته «توني كروجر» عام (1903) وقصة «موت في البندقية» عام (1913) ، اضافة الى باقي الكتاب امثال ـ كافكا وهيرمان هيسه وستيفان جورج وريلكه .

أما في الأدب الانكليزي والامريكي فتوجد «مسؤوليات» بيتس ، وروايتا ـ د . هـ . لورنس «أبناء وعشاق» 1913 و «قوس قزح» (1915) ، اضافة الى مؤلفات ـ ازرا باوند وقصص ـ جيمس جويس ـ «أهالي دبلن» التي نشرت عام (1914) وروايته «صورة الفنان شاباً» التي نشرت مسلسلة ، ثم عمله الكبير الذي استغرق سبع سنوات «عوليس» الذي كان قد بدأ به في تلك السنة بالذات ، ثم هناك الرجلان اللذان يقفان وسطاً بين عالمي الفن والادب ، واعني بهما ـ ويندهام لويس ـ الذي كان يحرر «العاصفة» عام (1914) ، والكاتبة ـ جيرترود شتاين ـ التي استقرت في باريس عام (1913) .

يكفي هذه الاسماء انها رسخت في عالم الأدب والفن والمعماريات اركان الحركات الحديثة في القرن العشرين ، وهم جميعاً ولدوا قبل عام (1914) .

ويمكن ان يقال الشيء نفسه عن المسرح فنذكر اسماءً مثل ـ كوميساجيفسكي وستانسلافسكي في مسرح موسكو الفني ، ورينهارت في برلين ، وغوردن كريج وآبيا في أوربا الغربية ، وعن الباليه الحديثة التي ساعد على ايجادها قبل الحرب كل من ـ ايسادورا دنكان وفوكاين وبافلوفا ونجينيسكي ، ودياغليف .

هذا في الفنون ، ولكن دعنا نسأل الآن عما كان يجري في ميدان العلوم قبل عام (1914) وما اذا كانت تلك العلوم تتصف بذات الفاعلية الموجودة في الأدب اننا اذا تركنا البايولوجي واسس علم الوراثة في السنوات الاولى من القرن العشرين جانباً ، تظل العلوم الفيزياوية من اكثر العلوم بروزاً وانتشاراً

بالمتابعة ، لأن ثورة الفيزياء تعتبر واحدة من اعظم الانجازات الفكرية لهذا القرن ، وهي على نطاقها الواسع ، وليدة اكتشافات تمت وفرضيات استنبطت قبل سنوات الحرب . واذا كانت هناك سنة يمكن وضعها لبداية هذه الثورة فلابد ان تكون سنة (1895) ، وهي السنة التي اكتشف فيها - رونتجن - اشعة أكس ، التي تبعها اكتشاف - بيكيريل - لخصائص عنصر اليورانيوم الاشعاعية واكتشاف - مدام كوري - لعنصر الراديوم .

لقد اكتشف - ج . ج تومسون - خلال السنوات (1897 - 1899) اثناء عمله في جامعة كمبرج ، وجود عناصر منفصلة اطلق عليها اسم «الألكترونات» في التركيب الذي اعتبر انذاك ذرة لا يمكن تجزئتها . ثم ظهر في عام (1902) بحث كل من - رذر فورد وسودي - حول سبب وطبيعة النشاط الاشعاعي ، حيث استمر كل من - سودي - في عمله ليكتشف (ويسمي) النظائر عام (1912) و - رذر فورد - عام (1911) ليقدم الشيء الذي كان - ايدنكتون - يسميه «التغيير الكبير فيما نراه حول المادة منذ ديموكريتوس» ، وكان انموذجه الثوري للذرة هي انها نواة صغيرة ذات شحنة موجبة تحتوي على أغلب كتلة الذرة التي تتحرك حولها الالكترونات في مدار يشبه مدار الكواكب حول الشمس .

لقد القت هذه الاكتشافات بالنظرية الكلاسيكية التي تخص العلوم الفيزياوية في دوامة من الاضطراب والتخبط ، ثم كانت الخطوة الاولى في اعادة التصييغ ، هي نظرية « الكم » التي جاء بها - بلانك - تلك النظرية التي قدمت في ورقة عمل الى الجمعية الفيزياوية الالمانية خلال اسبوع عيد الميلاد عام (1900) ، ثم قام بتنقيحها العلامة - نيلزبور - الذي كان يعمل مع - رذر فورد - عام 1913) . وبين هذين الرأيين حول نظرية الكية ، أعلن - انشتاين - عن بحثه «النظرية الخاصة في النسبية» عام (1905) اثناء ما كان يعمل فاحصاً لبراءات الاختراع في «مكتب بيرن لبراءة الاختراع» حيث استمر فترة عشر سنوات من العمل تمخضت في عام (1915) عن بحثه الموسوم «حول المبادىء العامة للنسبية» مع مخطط ذي سلسلة متصلة ليس لها صلة بأبعاد - اقليدس - الأربعة الزمكانية .

وهكذا اصبحت الصورة الكاملة لعالم الفيزياء في العشرين سنة ما بين (1895 - 1915) والتي ظهرت على انها ليست فقط الاكثر تأثيراً بل الانجاز الاكثر رسوخاً من الناحية العلمية ، مدار بحث طويل بحيث اتخذت الخطوات الجريئة لاستبدالها بأنموذج جديد .

وأخيراً ، يمكننا ملاحظة ان مثل هذا الموقف نفسه الذي يتحرى الدراسات الجوهرية قد ظهر بين الرسامين وان عالم الفيزياء في السنوات الاولى من القرن العشرين قد واصل بحوثه على كل من الفرد والمجتمع . ان اكثر الاسماء شهرة في هذا المجال هو بالطبع اسم - فرويد - الذي ولد عام (1856) وابتدأ طبيباً للامراض العصبية ثم اصبح مولعاً بعلم النفس في تسعينيات القرن التاسع عشر ، كما ان سنة (1895) تعتبر بداية للدراسة المشتركة بين - فرويد وبرويير - في كتاب اسماه «دراسات في الهستيريا» ذلك الكتاب الذي يمكن اعتباره العلامة المميزة لبداية الدراسات في التحليل النفسي .

نشر - فرويد - أول بحث له عام (1898) حول التأكيد على المفاهيم الجنسية في مرحلة الطفولة ، ونشر في عام (1900) بحثه الرائع «تفسير الاحلام» وتبعه في عام (1904) بحث آخر وهو «علم النفس المرضي في الحياة اليومية» وفي عام (1905) صدر له «ثلاث مقالات عن المفاهيم الجنسية» واصدر في عام (1913) «الطوطم والتحريم» .

ومن المحتمل ان لا يوجد أي انسان بمفرده قد مارس مثل هذا التأثير على مجمل الافكار وعلى الأدب والفن في القرن العشرين مثلما قام به - فرويد - : ليس فقط ان عمله الجوهري قد تمّ قبل (1914) وانما كان الجدل الذي أثارته اراؤه ذا فاعلية وتقدم شاملين . لقد عقد المؤتمر الأول للتحليل النفسي عام (1908) وبعد ثلاث سنوات حدث خلاف بينه وبين - أدلر - وفي عام (1913) حدث الخلاف الاكثر خطورة بينه وبين - يونغ

وفي الوقت الذي كان فيه - فرويد - يتحدى مختلف الاراء السائدة حول علم النفس كان كل من - ماكس ويبر وأميل دوركهايم - يضعان اسس علم الاجتماع الحديث .

ولد - دوركهايم - عام (1858) وتوفي في عام (1917) ،

وكانت تواريخ كتبه الاكثر اهمية هي (1895 ، 1897 ، 1912) .

أما - ماكس ويبر - فقد ولد عام (1864) وتوفي عام (1920) وكتب معظم عمله الذي تركه غير كامل بين (1903 - 1914) . وعلى الرغم من أنه ليس هناك وجه للمقارنة في المنزلة الفكرية بين - ويبر - و - دوركهايم ، فان بامكان المرء اضافة عدد آخر من المؤسسين المعاصرين لهم في العلوم الاجتماعية : ففي الولايات المتحدة كان هناك - ثورشتاين فيبلين - (1857 - 1919) الذي كتب عن «نظرية الطبقة العاطلة» عام (1899) واخترع تعبير «الاستهلاك الظاهر» في لندن ، ثم هناك - هبسون - الذي استعار - لينين - من بحثه الموسوم بـ «الاستعمار» كثيراً من نظريته الخاصة التي اسماها «الاستعمار المالي» عام (1920) ، و - غراهام والاس - الذي نشر «الطبيعة الانسانية والسياسة» عام (1908) ، وفي ايطاليا كل من - باريتو وموسكا - اللذين أوجدا نظرية «النخبة» ، وفي فرنسا - غوستاف لوبون - الذي ظهر كتابه «سايكولوجيا الجماهير - عام (1895) و - سوريل - الذي نشر كتابه «انعكاسات العنف» مع ما فيه من رأي فذ حول تأثير الاسطورة في المجتمع الحديث ، عام (1908) .

وعند قيامي بكشف هذه الاسماء والتواريخ ، لابد انني قد تجاهلت ، عن علم ، الحدود الفاصلة بين المبادىء المختلفة وغامرت في شأن هذا التبسيط أو حتى عدم الدقة أحياناً .

والحقيقة ان لهذه المخاطرة ما يبررها ، لانه عندما يدرك المتتبع ما كان يجري قبل (1914) في حقله الخاص ، فهو بالطبع لا يدرك ، على الدوام ، اهمية كل ما يجري في بقية سلسلة النشاط الفكري والثقافي .

ماذا يضم هذا الكشف من الاسماء والتواريخ ؟

دعني أوضح الان بعض الامور التي لم اعتد البوح بها .

أولاً : ان نشاطات الرجال والنساء التي ذكرتها كانت على نطاق قليل ، وحتى ضمن ذلك النطاق الذي يهتم بالفنون والافكار باستمرار كان الذوق الادبي والموسيقي والفني السائد ، بغض النظر عن النظرة العلمية للسنوات الاولى من القرن العشرين ، ذلك الذوق المبني على ما كان سائداً في القرن التاسع عشر وليس القرن العشرين ، يشكل انموذجاً من التخلف الثقافي الذي يميز كل عصر من عصور التجديد .

ثانياً : ان اغلب تلك النشاطات تتضمن ما يمكن ان يعتبر تباشير لأمور اخرى ان عام (1900) يعتبر ، بالتأكيد ، الحد الفاصل ، أما اذا اراد أي انسان التعامل مع هذا الموضوع بعدالة ، كان لابد له من العودة الى ثمانينيات القرن التاسع عشر . (ان روجر شاتوك ، على سبيل المثال ، الذي كان كتابه «سنوات الخطب والمآدب» دراسة عن «الطليعية» في فرنسا ابتداءً من (1885 - 1918) وهذا الامر يصدق على الادب بصورة خاصة لان جذور الحركة الادبية تتصل بالشاعر - بودلير وفلوبير وديستويفسكي - كما تتصل بـ - نيتشه وابسن - وذلك الشخص الذي افرزه القرن العشرين واعنى به - كيركجارد - الذي توفي عام (1855) .

وثالثاً : لا اريد التصريح بأن التجديد قد ظهر ثم انتهى عند الحرب ، لأن اكثر الاسماء التي استعرضتها واصلت أفضل عطائها في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين ، وان الحافز الذي انطلق في فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى ما زال ذا فاعلية حتى سنوات الحرب العالمية الثانية . ومع ذلك ، فعند الحديث عن كل هذا تبرز حقيقة اكيدة وهي أن عمل الافراد والجماعات الذي اخذته بعين الاعتبار لم يجعل من فترة ما قبل الحرب مجرد ابداع واصالة حسب ، وانما كان عاملاً لخلق تغيير في الاحساس والوعي يمكن مقارنتها مع ذلك التأثير الذي أوجدته الحركة الرومانتيكية والثورة العلمية في القرن السابع عشر ، أو عصر النهضة .

ان كثيراً من اولئك المنضوين تحت تلك الحركات قد اقتنعوا بالتأكيد على انهم انما كانوا يعيشون في بداية عهد جديد بأنهم كانوا يطورون أساليب جديدة لفهم الانسان والمجتمع وصيغاً جديدة من التعبير لما شاهدوه وشعروا به ، صيغاً تغاير ، على أية حال ، تلك الصيغ التي سبقتها . ومن المستحيل ، عند اعادة النظر في النصف الاخير لهذا القرن ، أن نرى أنهم كانوا على خطأ .

ان الزمن كفيل بتقليب عناصر التجديد على أوجهها العديدة ، والا فكم من «الموجات الجديدة» للمائة او للمائة

والخمسين سنة الاخيرة يمكن تذكرها الان ؟ ومع ذلك ، فان فترة السنوات الاولى من القرن العشرين تقف حائلاً دون التدقيق الجيد . كما ان انجازات تلك الموجات تجعل بعضاً من تلك الطاقة الاصيلة تهتز من أثر الصدمة والدهشة والانفعال ان كل من يريد الاطلاع على اصالة فن القرن العشرين وفكره وفنه في أي حقل من الحقول المذكورة هنا يتعين عليه العودة الى تلك السنين أيضاً ان تلك الاصالة في حالات كثيرة ، لا تتصف بحركة بطيئة متواضعة ، وانما بقفزة جريئة واثبة أضف الى انه لا يمكن التقليل من شأنها وبخاصة عندما تأخذ الاجيال المتأخرة على عاتقها تبني وتطوير كل ما هنالك من احتمالات . والحقيقة هي ان أية محاولة لقولبة التغيير في الوعي والشعور ضمن صيغة واحدة من الكليات ، تبدو لي غير ذات جدوى لأن تلك المحاولة ملأى بالتيارات المتعارضة والامزجة المتقبلة والمتناقضات كأية نقلة من تلك النقلات الثقافية أو الحركات المعقدة التي يمكن تصنيفها تصنيفاً مناسباً تحت اسم عصر النهضة أو التنوير او الحركة الرومانتيكية .

هكذا هي الحال على وجه التخصيص ، لانه بات من السهل الاحساس بالتشابه الموجود بين ما يقوم به العلماء من محاولة القضاء على الاراء النمطية حول العالم الفيزيائي الذي يحيط بنا وبين ما يقوم به الرسامون من محاولة للقضاء على الاراء النمطية التي تقول ان الفن هو الذي يمثل كنه العالم الخارجي وحيث لا يمكن ان يعقب عملية الهدم ، في أي من هاتين الحالتين ، بديل مقبول .

وفي الحقيقة يمكن ملاحظة نزعة التمرد الاعتيادية في العمل الاصيل الخلاق أو التجريبي ، مع ان الاستمرار على هذا الشكل سيكون من غير استقرار على أي من الحقائق الكبيرة الجديدة أو القناعة التي تساير أي انجاز لاية مجموعة من الصيغ الجديدة او لغة التعبير المشتركة لقد انتهت النماذج القديمة ولم يوضع البديل عنها في هذا الوقت .

لقد كانت الصورة الاولى تمثل المجتمع في السنوات الاولى من القرن العشرين ، ذلك المجتمع الذي تغير بسرعة تحت تأثير الاختراعات التكنولوجية والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي . أما الصورة الثانية فقد كانت مثالاً لتصور الفنان اثناء انهماكه في العمل من أجل ان يخلق تعبيراً ذا صيغة ثورية جديدة . غير ان خيال الفنان والكاتب والمفكر ، وفيما لو أمكنه البرهان على أنه مثمر ، لا يمكن أن يعمل باسلوب عفوي أو يمكنه الابداع في فراغ . واكثر الاحتمال أن فناني وكتاب ومفكري سنوات القرن العشرين الأولى باحساسهم الاكثر تطوراً كانوا سريعي الاستجابة الى شتى النزعات والصراعات الاجتماعية والاخلاقية والفكرية والروحية وقد برهنوا على وجودهم في مجرى الاحداث يبحثون عن صيغ جديدة ولغات جديدة لكي يسلطوا الضوء على تلك المظاهر مستقبلاً .

لقد أحسن ـ فلاديمير تاتلين ـ القول عندما لاحظ أن اراء وفنون المتأثرين بالمدرسة البنائية تعمل بحماسة كبيرة في الثورة الروسية : «لقد خلقنا الفن قبل أن نجد المجتمع» .

ان أوضح مثال على هذا هو اهتمام المهندسين المعماريين والمصممين بما تفرزه المكننة ومحاولاتهم في خلق المعمار والتصميم لعصر تكنولوجي وليد . وهناك شيء آخر له تأثير كبير من جهة أخرى ، واعني به رد الفعل العنيف لدى كثير من الرسامين التعبيريين تجاه الضغوط اللاانسانية المتمثلة بالعزلة وعدم الضمان اللذين كانوا قد شعروا ان حياة التمدن الجديدة المتزايدة كانت السبب في خلقهما كانت تلكما ردتي فعل مضادتين لنفس الاتجاه نحو مجتمع كثير التحضر تسوده الحياة التكنولوجية ويتطور بسرعة كبيرة خلف تلك المواجهة التي يمكن ان نطلق عليها اسم «أوربا بايديكير» . انها ردتا فعل تشكلتا وتكونتا على نحو اعتيادي .

ان التطورات الجذرية الجديدة في الفن والفكر والادب والعلوم تشترك جميعاً بنوع من الادراك العميق بالمستقبل ، وان ذلك الشيء الذي اضطرت للبوح به ، قد اصغت اليه واستوعبته مجرد فئة قليلة من الناس في ذلك الوقت ، أما فيما بعد ، وحينما اكتسحت الحرب الصيغة التي سار عليها المجتمع الاوربي ودمرت قيمه بالشكل الذي رآه الجميع ، اصبح بالامكان ادراك ما كان يرمي اليه خيال الرسامين والشعراء والعلماء ومفكري السنوات الاولى من القرن العشرين من رؤية مستقبلية للعالم (الرؤية التي اسهموا في خلقها) اللا واقعي الذي يسوده الاضطراب والتمزق ـ ذلك العالم الذي لم نزل نعيش فيه .

الصديري

بولسواف بروس

ترجمة : محمد متولي

عن البولندية

المؤلف في سطور :

○ الاسم الحقيقي «لبروس» هو الكسندر جوافنسكي 1847 ـ 1912 وهو من عائلة نبيلة أصابها الفقر ، وبين 1866 ـ1868 دخل المدرسة العامة ، ومنذ عام 1873 عمل كمحرر في عدد من الجرائد والمجلات بمدينة وارسو ببولندا ، اهمها جريدتا : «كوريير وارسو» والكوريير اليومي» ، في الأعوام 1882 ـ1883 كان محرراً في جريدة «الجديد» ، يكتب فيها عموداً يوميا ، وكان وثيق الصلة في البداية ببرنامج «الفلسفة الوضعية» للأدب الهادف ، وكان في كتاباته ومؤلفاته يكشف الأقنعة العقيمة التي يرتديها الناس ، والتفسخ الأخلاقي للطبقة الأرستقراطية ، كما نرى في قصصه «أرواح في عبودية» عام 1877 ، «انيلكا» عام 1880 ، وفي نفس الوقت كان يصور الأضرار الاجتماعية التي جاءت بها الرأسمالية كما في قصصه «تقدم حضاري» و «الموجةُ المرتدة» في عام 1880 .

○ كان بطله الرئيسي الايجابي في أعماله المبكرة هو الانسان البسيط ذو القلب الحساس ، متأثراً في ذلك بالكاتب الانجليزي تشارلز ديكنز ، كما كان يهتم بالطفولة وبالانسان العادي . فنياً كان لايكتفي بالتحليل النفسي بل يملأ عالم قصصه بالسخرية الشاعرية والفكاهة العاطفية ، مثلما نرى في قصصه القصيرة «أنيلكا» و «ميخاوكو» عام 1880 وفي أنتشاك عام 1881 ، ونلمس هذه الظاهرة في قصصه الروائية الطويلة في شخصية الفلاح المرسومة بمهارة فائقة في قصته «الأرض المنزوعة» عام 1885 حيث نرى في هذا العمل الروائي تصويراً دقيقاً لمختلف القوى الاجتماعية داخل المجتمع البولوني آنذاك .

○ أما المرحلة الناضجة لأعمال «بُروس» فهي التي أصبح فيها رائداً لاتجاه الواقعية النقدية في تيار الأدب البولوني في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، وينطبق هذا على قصته الطويلة الشهيرة «العروسه» والتي تعتبر بحق أهم قصة طويلة بولونية في القرن التاسع عشر ، ولقد أظهر «بروس» فيها خلفية بانورامية ملحمية لحياة مختلف الفئات الاجتماعية في وارسو ، عارضاً فيها المفارقات التاريخية التي تظهر واضحةً في أحلام هذه الفئات ، كما نرى في عمله تحت عنوان «آخر الرومانسيين» ، في نفس الوقت الذي نشاهد في أعماله الأدبية سقوطاً للفلسفة الوضعية «للحالمين» ، ولا مبالاة الأرستقراطية المقنعة الكاذبة في مواجهة قدر الأمة ، وكذلك أمام حب الذات ، بأنيابها الشرسة التي تقبع في فك البورجوازية الرأسمالية . ونجد كذلك أصداء واضحة في أعماله لمحاولة تفلته من أسر «الفلسفة الوضعية» ونقداً لاذعاً لأفكار سكان المدن وأخلاقياتهم التي تسلكها بطلات قصته الطويلة «المحررات» وينطبع أسلوبه برؤية ميتافيزيقية في مواجهة الفلسفة الوضعية للمثقفين ومن مواجهة سوقية المادة وفساد العصر .

○ ويعتبر «بروس» من أوائل الكتاب الأوروبيين الذين حاولوا ان يدمجوا التيار الفلسفي بالتاريخ كما نرى في قصته الشهيرة «فرعون» عام 1897 ، حيث يتميز بروس بفلسفته للتاريخ الانساني ، فيبرز في قصته . دور الدولة وإمكانية القيام بالاصلاحات من داخل بنية الحكم التقليدي ذاتها ، حيث تدور أحداث القصة في مصر الفرعونية زمن رمسيس الثالث .

○ ويكتب «بروس» عن إنحرافات الحياة كما نرى في قصته «الأطفال» عام 1909 ، لينقد فيها ثورة 1905 الروسية . وككاتب إنساني كتب بروس قصص «البيانولا» 1881 ، و«الصديري» 1882 ، وهي القصة المترجمة التي بين يدي القاريء .

○ ألف «بروس» عدداً من الدراسات الأدبية كدراسته النقدية ذائعة الصيت عن الثلاثية الأدبية العالمية «النار والسيف» للكاتب البولوني الشهير هنريك سينكيوتش صاحب جائزة نوبل عن قصته «كوفاديس» وذلك عام 1884 .

الصديري :

○ عند بعض الناس هواية جمع المقتنيات ، وهي هواية قد تكلّف كثيراً أو قليلا ، وهذا يتوقف على قدرة الشخص ، أملك أنا أيضاً مقتنيات ، ولكنها متواضعة ، وهذا عادة ما يحدث في البدايات ، وضمن هذه المقتنيات : مسرحيتي التي كتبتها في المدرسة الثانوية أثناء دروس اللغة اللاتينية ، بعض الأزهار الجافة ، التي كان ينبغي أن تتبدل بأزهار جديدة ، و .... وأظن أنه قد لا يوجد في مقتنياتي اكثر قدماً من هذا الصديري المستهلك : مقدمته التي بهتت ، مؤخرته التي تَنَقّرتْ بقع كثيرة ، نقص في الأزرار ، وثقب في طرفه ، من المؤكد أنه حدث بفعل نار إحدى اللفافات . ولكن أعجب الأشياء في هذا الصديري هو «المشبك» الذي يوجد في طرفه الأول آثار لعمليات تقصيره ، فهو قصير ومخاط في الصديري ليس كما يخيطه الخياط عادة . أما الطرف الثاني من «المَشبَك» فعليه آثار نفس العلامات . ويبدو أن صاحب هذا الصديري كان يحل كل يوم ، حتىٰ وصل في نهاية الأمر إلى الدرجة التي توقف فيها الصديري عن أن يكون ضرورياً . وأصبح في حاجة إلى ثوب من نوع آخر ، لايوجد إلا في مخازن بائعي النعوش .

أعترف بأن لدي اليوم رغبة في أن أتنازل لأحد ما ، عن قطعة القماش هذه التي تزعجني قليلا . لا أملك صندوقاً خاصاً بجمع المقتنيات ، ولا أريد الاحتفاظ بالصديري المسكين المريض بين أمتعتي وممتلكاتي . مرّبي وقت كان بمقدوري فيه آنذاك أن أشترى هذا الصديري بسعر اكبر من قيمته الحقيقية ، وكنت مستعداً لأن أدفع فيه أكثر وأكثر ، لو حدثت مساومة عليه .

وتمر في حياة الانسان لحظات ، ينبغي فيها أن يتلمس الأشياء التي تحيط به ، والتي تثير فيه الأحزان .

لم يعشعش في نفسي هذا الحزن ، ولكنه حطّ في بيت الجيران .

وكان بإمكاني عبر النافذة أن أتطلع كل يوم إلى داخل غرفتهم . كانوا في شهر نيسان الماضي السيد والسيدة وخادمة صغيرة كانت تنام على حد معلوماتي في الصندوق خلف الدولاب . كان لون هذا الدولاب بنياً مائلاً للأحمرار .

في شهر تموز ـ إذا كانت ذاكرتي لم تخني بقي اثنان فقط ، السيدة والسيد ، لان الخادمة إنتقلت إلى بيت جديد وإلى سادة جدد يدفعون لها ثلاثة روبلات في السنة وغذاء كاملاً يومياً .

في تشرين الأول ـ بقي شخص واحدٌ فقط ـ بقيت السيدة بمفردها وحيدة . ليست وحيدةً تماماً ، فقد كان ما يزال بالغرفة بعد أمتعة كثيرةٌ :

سريران ، ومائدة ، ودولاب ، ......

وفي بداية تشرين الثاني ـ بيعت تلك الأمتعة كلها في السوق ولم يبق من مخلفات الزوج إلا الصديري الذي يقع في حوزتي حالياً .

ففي يوم من أيام تشرين الثاني صاحت السيدة على تاجر الأمتعة العتيقة وباعت له المظلة «بزوليتين» وباعت صديري زوجها المتوفي بأربعين جروش . وأغلقت بعد ذلك المسكن بالمفتاح ، وخرجت ببطء إلى الساحة ، وعند البوابة تركت المفتاح عند البواب ، ونظرت لحظة إلى نافذتها المتواجدة في مكان ما ، وكانت مغطاةً بقطع الثلج الصغيرة و ... إختفت خلف البوابة .

بقي تاجر الأمتعة القديمة ـ تاجر الخردة ـ في الساحة . رد ياقات معطفه الكبير إلى أعلى ، ووضع تحت إبطه فيا بعد المظلة المشتراة واضعاً في الصديري يديه المحمرتين من البرد ، صائحاً بصوت مرتعش :

ـ أشياء قديمة للبيع ياسادة .. للبيع .

وناديته ، فاقترب مني متسائلاً :

ـ هل لدى السيد الكريم شيءٌ للبيع ؟

ـ لا ، أريد أن أشتري شيئًا منك .

قال اليهودي : ـ من المؤكد أن السيد الفاضل يريد هذه المظلة ؟

ثم ألقى بالصديري على الأرض ، ونفخ الثلج من على ياقاته وبعد جهد فتح المظلة قائلاً :

ـ موبليا .. لَنجْ . رائعة .. في مثل هذا الثلج يحتاج الأنسان إلى مظلة كهذه . أنا أعرف انه قد يكون لدى السيد الفاضل مظلة حريرية ، ومن الجائز مظلتان ، ولكن هذه المظلات صالحة للصيف فقط .

سألته :

ـ كم تريد ثمنا للصديري ؟

ـ أيُّ صديري ؟! .. أجاب مستغرباً مفكراً في صديريه الذي يرتديه . وبسرعة فائقــة عرف ما المقصــود ، وبنفس السرعة التقط الصديري المرمي على الأرض .

ـ هذا الصديري ؟ يقصد السيد الفاضل ، هذا الصديري ؟ ثم سألني فيا بعد ، كما لو كانت قد إستيقظت في نفسه الريبة :

ـ ما الذي يريده السيد الفاضل من هذا الصديري ؟

ـ كم تريدُ ثمَناً له ؟

ولمع البياض المصفر لعين اليهودي ، وإحمرت أرنبة أنفــه الممتدة أكثر واكثر :

ـ فليدفع السيد الفـاضل روبلاً !! قال ذلك واضـعاً امام عيني «السلعة» بطريقة تظهر لي كل محاسنها :

ـ أدفع لك نصف روبل .

فقال التاجر :

ـ نصف روبل ؟! .. ثمنا لهذا اللباس ؟ هذا مستحيل !!

ـ ولا جروش زائد .

أجابني مربتا على كتفي :

ـ على السيد الفـاضل أنْ لا يمزح ! يعـرف السـيد بنفسـه كم قيمة هذا الشيء ، إنه ليس لباساً لطفـل صـغير ، ولكنه كسـاء لأنسان كبير .

ـ إذا كنت لا تريد ان تبيعه مقابل نصـف روبل ، فارحـل . لن أدفع زيادةً . فقاطعني مترققا :

ـ فقط على السيد أن لا يغضـب .. وأقسـم بضـميري أني لا أقدر أن أبيعه مقابل نصف روبل ، ولكن سـأترك هذه المسـألة لتقديرك الخـاص .. فليثمن السـيد الصـديري ، ولتقــل لي يا سيدي ما قيمته وأنا سـأوافق . أنا أفضـــل أن أدفع من جيبي الخاص ، بشرط أن يتفضل السيد ويقول لي الثمن الذي يريد .

ـ قيمة الصـديري خمسـون جـروش ، أعطيك عنه نصــف روبل .

ـ نصـف روبل ؟! ليكن نصـف روبل ! ـ وتنفس الصـعداء واضعاً الصديري في يدي ـ فلتكن خسارتي مقابل أن لا تذهب كلماتي عبر الرياح ! .

وأشـار بيده نحـو النافذة ، حيث تعصــف الرياح بأكوام الجليد . ويبدو أن التاجـر قد تذكر شـيئاً في اللحـظة التي أردت فيها أن أسحب النقود ، حتى أنه خطف الصديري مرة أخرى وبدأ ينفّض جيوبه بسرعة .

ـ عمَّ تبحث ؟

ـ ربما أكون قد تركت شيئاً في الجيوب ، لا أتذكر ؛ أجابني بنبرة طبيعية جداً ، معيداً إليَّ الصديري قائلاً :

ـ فليزد السيد الفاضل الثمن ولو عشر «جروش» !

قال وأنا افتح الباب له :

ـ أركع على قدمي إحتراماً وتبجيلاً للسيد !! بالمناسبة يوجد في بيتي معطف ممتاز جدا للبيع .

وعند حافة الباب أظهر رأسه متسائلاً :

ـ ربما يأمر السيد الفاضل بأن أحضر له جبن غنم ؟

بعد دقائق عديدة راح يصيح في الطريق من جديد :

ـ أشياء قديمة للبيع !! .. أشياء قديمة للبيع !! .

وعندما وقفت بجوار النافذة ناظراً ، إنحنى لي بابتسامة ودود

وإنهمر الجليد بشدة ، حتى اكفهـرت السماء تماماً ، وضـعت الصديري على المائدة وبدأت أتخيل تلك السيدة ، التي خـرجت من البوابة ، لا أحــد يعــرف لأي مكان ذهبت ، أما ذلك المسكن ، الذي بقي فارغاً بجـوار مسكني ، فقـد ، جعلني أتذكر للمرة الثانية صاحب الصديري الذي تكاثفت طبقـة الجليد فوقه وإرتفعت .

منذ ثلاثة شـهور فقـط ، في يوم من أيام أيلول الرائعــة كنت أسمع كيف كانا يتحـادثان . في أيّار ـ غنت السـيدةُ مرةً أما هو فقـد كان يضـحك ، قارئاً «الجـريدة الأســبوعية» ، أما اليوم .....

لقـد انتقـلا إلى منزلهما في بداية نيسـان .. كانا يسـتيقظان مبكرين جداً ، يشربان الشاي من «السـياور» ، ويخـرجان معاً إلى مركز المدينة ، هي للمدرسة وهو إلى المكتب .

كان موظفاً صـغيراً ، ينظر إلى رؤسـاء الأقسـام بإعجـاب شـديد ، كالمسـافر الذي ينظر إلى الجبال العـالية ، ولذلك كان عليه أن يعمل كثيراً كل يوم . أعتقد أنني كنت أراه يعمل حتى منتصف الليل ، مضيئاً المصباح ، متكوماً على المائدة .

وكانت زوجته عادة تجلس معه وتخيط شيئا .. وأحياناً كانت تنظر اليه ، متوقفة عن عملها ، وتحدثه بنبرة مذكرة :

ـ يكفي . عليك الآن أن تنام وتستريح .

ـ ومتى تنامين أنت ؟

ـ أنا ؟ . عليّ فقط أن أنهى عدة حواشٍ

ـ وأنا سأكتب أيضاً عدة سطور .

ومن جديد يميل الاثنان رأسيهما ، كل تجاه عمله ، وبعد مرور وقت تقول له السيدة مرة أخرى :

ـ عليك أن ترقد الآن !! عليك أن ترقد .

وحينئذ تستجيب ساعتي لكلماتها ، وهي تدق الواحدة بعد منتصف الليل

كانا فتيين ، ولم يكونا جميلين ولا قبيحين ، على كل حال كانا هادئين ، وإذا لم تخني ذاكرتي ، فإن السيدة كانت تبدو نحيلة أكثر من زوجها ، الذي كان بنيان جسده اقرب إلى السمنة ، ويمكن القول ، بأنه كان سميناً أكثر من اللازم بالمقارنة بحجم موظف صغير مثله .

وفي كل يوم أحد ، عند الظهر تقريباً ، كانا يخرجان للتنزه ، يمسك كل منهما بذراع الآخر ، وفي المساء يعودان للبيت ، ومن المؤكد أنهما كانا يتناولان طعام الغذاء في المدينة . قابلتهما مرةً عند بوابة حديقة «النباتات» ، إشتريا لنفسيهما كوبين من الماء الصافي وقطعتين من الحلوى ، كانا يملكان بالأضافة إلى ذلك وجهين منبسطي الاسارير من وجوه أهل المدينة ، الذين عادةً ما يتناولون الشاي مع «الساندوتشات» في تلك الآونة من النهار .

وعلى العموم ؛ لا يحتاج الفقراء للشيء الكثير من أجل إرضاء نفوسهم :

قليل من الطعام ، وفرة العمل ، وصحة جيدة . ويبدو أن جيراني لم ينقصهم الطعام ولا العمل ولكنّ الصحةَ كانت غير وفيرة .

في تموز أصيب الرجل بالبرد ، لكن ذلك لم يكن أمراً خطراً وبطريقة غريبة غير متوقعة : أصيب الرجل بنزيف دموي حاد صاحب هذا البرد ، مما أفقده صوابه .

كان هذا ليلاً حيث أرقدته زوجته فوق السرير ، وجاءت بزوجة البواب إلى حجرتها ، وهرعت بنفسها إلى الطبيب . كانت تعرف أن بالمدينة خمسة أطباء ، ولكنها عثرت بصعوبة على طبيب واحد وبشكل عارض في الشارع .

نظر الطبيب اليها من خلال ضوء مصباح الشارع المشع ، وأحس أنه من اللائق قبل أيّ شيء أن يحاول تهدئتها . ولأن السيدة بدأت تتمايل قليلاً ـ حتما ـ من التعب ، ولم تكن توجد عربات في الشارع ، فقد مدّ الطبيب لها يده مؤكداً بأن النزيف في حد ذاته ليس دليلاً على شيء .

ـ فالنزيف قد يكون من سقف الحلق أو من المعدة أو الأنف ، أما من الرئة ـ إذا حدث ذلك ـ فنادر ، وعلى أية حالٌ إذا كان المريض إنساناً مثله صحيحاً متعافيا ، لم يَسْعَلْ قط فإن ....

ـ آه ، أحيانا فقط يسعل ! ـ همست السيدة ثم عادت لتلتقط أنفاسها .

ـ أحياناً ؛ هذا لا يعني شيئا بعد .. من الممكن أن يكون قد أصيب بزكام .

ـ نعم نعم ... إنه زكام ! ـ وقد أعادت السيدة ما قاله الطبيب بصوت عالٍ .

ـ ألم يُصَبْ بإلتهابٍ رئوي من قبل ؟

ـ بالطبع لم يصب ـ أجابت السيدة ، ثم توقفت عن السير من جديد ، وقد تمايلت أقدامها قليلاً .

ـ نعم ، ولكن ذلك بالتأكيد منذ زمن بعيد !

وأدرك الطبيب .

ـ منذ بعيد .. بعيد جداً !! ـ مؤكدةً ذلك على وجه السرعة ـ كان ذلك في الشتاء .

ـ منذ سنة .. نصف سنة ؟

ـ كلاً .. ولكن قبل حلول السنة الجديدة .. آه .. منذ فترة طويلة .

وقال الطبيب داخلاً البيت :

ـ آه ! ؛ ما أشد عتمة هذا الشارع ، علاوة على تلك السماء الملبدة بالسحب !

وسألت السيدة بفزع زوجة البواب :

ـ كيف حاله ؟!

وعلمت بأنه لا جديد . بعد أن أجابتها زوجة البواب داخل البيت بذلك أما المريض فقد كان مستلقياً في فراشه شبه نائم . أيقظه الطبيب برفق وقال بعد ان فحصه ، بأنه ليس ثمة شيء !

قال المريض :

ـ ألم أقل بأنه ليس ثمة شيء ؟!

قالت السيدة :

ـ أوه ، بلى بلى ـ وهي ممسكة يده الرطبة ـ أعرف أنه مجرد نزيف ربما يكون من المعدة ، أو من الأنف ، من المؤكد انه من الأنف .. رجل سمين مثلك ، يحتاج إلى حركة ، أما انت فدائماً تجلس .. أليس هذا صحيحاً أيها الطبيب ، أليس في حاجة إلى الحركة ؟!

ـ بالطبع بالطبع ! .. الحركة عموماً حاجة ضرورية للانسان ؛ ولكن زوجك يا سيدتي عليه أن يرقد بضعة أيام . أليس بإمكانه السفر إلى الريف ؟

همست السيدة بحزن :

ـ كلا .. ليس بالامكان ذلك .

ـ فليكن ، عفواً فليبق إذن في وارسو .. سأعوده من حين لآخر . عليه فقط أن يرقد وأن يستريح .. وإذا عاد النزيف مرة أخرى ...

ـ ماذا يمكن أن يحدث ؟! ـ سألت الزوجة التي أصبحت شاحبة مثل الشمع .

ـ لا شيء .. على زوج السيدة أن يستريح ، حتى يتوقف النزيف .

سألت السيدة ، مصافحة يد الطبيب :

ـ نعم .. من الأنف ؟

ـ أجل .. من الأنف ! مفهوم ؟! فلتهدأ السيدة ، وأتركي البقية على الرب ، تصبحون على خير .

هدأت كلمات الطبيب السيدة ، وأصبحت سعيدة مسرورة بعد أن كانت مستغرقة في الحزن منذ ساعات ، قالت مبتسمة قليلاً باكية قليلاً :

ـ إن الأمر ليس خطيراً بهذا القدر !!

ركعت السيدة بجوار سرير المريض وبدأت تُقبّل يديه :

ـ ان الأمر ليس خطيراً ! ـ أعاد الرجل نفس الكلمات بهمس وإبتسم ـ كم هي غزيرة الدماء التي تنزف من الأنسان أثناء الحرب ، ومع ذلك يصبح هذا الأنسان فيما بعد في أتم صحته !

ـ أرجوك ؛ فقط لا تتكلم ـ رجته السيدة .

بدأ الفجر يشرق فالليالي قصيرة جداً في الصيف ، إمتد المرض وقتا أطول ، أكثر مما كان متوقعا . لايذهب الزوج إلى مكتبه ، إلا أن ذلك لم يسببْ له مشكلة كبيرة ، حيث أنه كموظف أجير ، لم يكن في حاجة لأن يطلب أجازة ، كما أن بإمكانه أن يعود إلى العمل في الوقت الذي يحب ـ فقط إذا كان بمقدوره أن يجد المكان الذي كان يعمل فيه ثانية ، ولأنه كان باقياً في مسكنه ، كانت صحته أفضل ، لذلك حاولت السيدة أن تبحث عن دروس إضافية في الأسبوع ، وبفضل تلك الدروس الأضافية ، إستطاعت أن تكفى حاجات البيت . كانت تذهب إلى المدينة كالمعتاد في الثامنة صباحاً . وفي تمام الساعة الواحدة ظهراً كانت تعود إلى البيت لعدة ساعات لتطهو لزوجها الغداء على الموقد ، وبعد ذلك تهرول من جديد لبعض الوقت للخارج لقضاء حاجتها .

أما الأمسيات فكان الاثنان يقضيانها معاً . ولأن السيدة أرادت أن تستغل وقت الفراغ بدأت تشغل نفسها في الخياطة .

وعندما قارب أغسطس (آب) على الانتهاء ، قابلت السيدة الطبيب في الشارع .. سارا معاً طويلا . وفي النهاية أمسكت الطبيب من ذراعيه وقالت بنبرة متضرعة :

ـ حاول ياسيدي الطبيب أن تعودنا . قد يساعدنا الرب !!

إن زوجي يشعر بالهدوء بعد كل زيارة من زياراتك لبيتنا !!

وعدها الطبيب ، وعادت السيدة إلى البيت دامعةً حزينة .

أما زوجها الذي أصبح بسبب الجلوس المستمر والمفروض في البيت ـ عصبياً ومتُشككا مرتاباً ـ فقد بدأ الحديث عن زوجته ، ذاكرًا بأنها تعتني به أكثر من المعتاد على الرغم من أنه يموت ، متسائلاً في النهاية :

ـ ألم يقل لك الطبيب إنني لن أكمل شهوراً عديدة ؟

وتململت السيدة :

ـ أأنت تهذي ؟! من أين جاءتك هذه الأفكار ؟!

قال السيد مهتاجاً عصبياً :

ـ إن هذا الأمر يتعلق بي ! بي فقط ! ......

قال هذا في غضب شديد ، ممسكاً بيديها :

ـ انظري في عينيَّ تماماً : ألم يقل لك الطبيب هذا ؟!

وأغرقتها نظرته الملتهبة . أحست أنه من خلال هذه النظرة سيتفتت السور الذي يحجب سرها الدفين . بدا على وجه السيدة هدوء غريب .

ابتسمت بطريقة يبدو فيها ارتياح ، وهي تحجب عنها نظرته القاسية . بدت عيناها كما لو كانتا قد تحجرتا . وأجابته :

ـ لقد قال الطبيب إنك غير مصاب بشيء خطر ، سوى أن عليك أن ترتاح !

فجأة ترك زوجها يديها ، وبدأ يهتز ثم يضحك ، وبعد ذلك قال لها وهو يهز ذراعيه :

ـ ألا ترين ، أنني أصبحت عصبياً ! لقد كان ينتابني إعتقادٌ مؤكد بأن الطبيب يتشكك في أن بي شيئا .

ولكنك أوضحت لي كل شيء .. إنني الآن هادىء ؟!!

وبطريقة مرحة بدأ يتضاحك من شكوكه .. ولم يتكرر هذا الهموم الارتيابي بعد ذلك ، كان هدوء الزوجة المريح بالنسبة له هو أفضل المؤشرات على أن حالته ليست سيئة ـ فلماذا ولأيّ سبب كان ينبغي أن يكون هناك شيء ما ؟! ـ كان ثمة سعال بالطبع ، لكن هذا كان بسبب الزكام ونزلة البرد ونتيجة للجلوس الطويل ، في بعض الأحيان كان يظهر دم في الأنف وأحيانا يتبع ذلك ارتفاع في درجة الحرارة . لكن حالة العصبية لم تفارقه وبشكل عام أحس بأن صحته أفضل ، إلا أنه كانت لديه رغبة شديدة في أن يقوم بجولة خارج البيت ، لكنّ قواه الخائرة لم تساعده . ومرَّ عليه وقت طويل وهو في البيت . وفي أحد الأيام نهض من سريره ، وارتدى ملابسه ، وجلس قليلا على المقعد مستعداً للخروج ، لكنه لم يخرج مخافة أن يضعف جسده خارج البيت . ومع ذلك كان هادئاً ، إلا أن شيئا واحداً عكر صفو هدوئه .

ففي أحد الأيام كان مرتدياً الصديري ، وفجأةً شعر كما لو كان الصديري قد أصبح واسعاً عليه .

ـ هل أصبحتُ نحيلاً بهذا القدر ؟

فأجابته زوجته :

ـ إنه من الطبيعي أن تشعر بالوهن قليلا ؛ عليك فقط أن لا تبالغ .....

نظر إليها الزوج ملتفتاً . أما هي فلم تمل برأسها عن عملها . ولكن الهدوء المُقَنَّع لم يكنْ مرتسما بشكل جيد على وجه السيده ...

فهي تعرف من الطبيب أن زوجها ليس مريضاً إلى الدرجة ، التي تبعث على تخوفها .

في بدايات سبتمبر (أيلول) إزدادت حالة العصبية والهياج ، نتيجة إرتفاع درجة الحرارة أكثر ، وفي كل يوم تقريبا . وقال المريض :

ـ هذا غباءٌ ! أثناء فترة الانتقال من الصيف إلى الخريف ـ يمر على أصح إنسان فترة ينظر فيها أحياناً بمنظار أسود ! . إلاّ أن الشيء الذي يثير قلق ؛ لماذا أصبح الصديري واسعاً على بهذه القدر ؟ لابد أنني أصبحت نحيلاً لدرجة كبيرة ! ومن الطبيعي أنه حتى هذا الوقت ، إذا لم أستطع أن أكون في كامل صحتي ، فكذلك جسدي لن يصبح كما كان عليه الحال من قبل !

كانت الزوجة تتسمع إلى كلمة زوجها ، وفي داخلها اعتراف بأن «الحق» مع زوجها . ومع أن المريض كان كل يوم معتاداً أن ينهض من الفراش ، ليرتدي ملابسه دون مساعدة زوجته ، بالرغم من أن قواه الخائرة لا تمكنه من فعل ذلك ، إلا أن زوجته فضلت أن ترقده في السرير ، لكنَّ محاولاتها باءت بالفشل ، وكل الذي إستطاعت أن تحرزه هو أن لا تجعله يرتدي المعطف ، لكنه لم يتنازل عن إرتداء السترة .

ونظر إلى المرآة مكلماً نفسه :

ـ أيدهشك ذلك ؟ .. أيدهشك أنني لا أتحكم في قواى ؟! ولكن كيف أبدو ؟!

وتقاطعه الزوجة :

ـ إن الوجه دائماً ما يتغير !

ـ معك حق ، ولكن أشعر أنني نحيل ، وأن بي تحولاً !

فأجابته متسائلة بنبرة مليئة بالشكوك :

ـ ألا تتوهم ذلك ؟! .. فكر قليلاً .

ـ ربما تكونين على صواب ... إنني .. منذ عدة أيام .. ارى انه .. شيء ما .. الصديرى ..

ـ اسكت ـ قاطعته السيدة ـ انت بالطبع لم تسمن !

ـ من يعرف ؟! انني الاحظ ذلك من خلال الصديرى انه ...

ـ اذا كان الامر كما تقول ، فلا بد ان تعود اليك قواك .

ـ أوه ، تريدين ذلك على الفور .. في البداية علي ان اسمن قليلا . فلن تعود*الي قواي على الفور .. قولي لي .. ماذا تفعلين هناك وراء الدولاب ؟ ....

ـ لا شيء .. ابحث تحت الصندوق عن شيء فقدته .

ـ لا تكذبي .. انه نبرات صوتك تكشفك . ثم ان الصندوق ثقيل .

ويبدو ان الصندوق كان ثقيلاً بعض الشيء ، حتى ان السيدة قد احمر وجهها . ولكنها كانت هادئة . ومنذ هذه اللحظة ، بدأ المريض يبدى اهتماماً دائماً بصديريه . . كان يدعو زوجته كل يوم قائلاً :

ـ انظري ؟! تأكدي بنفسك : بالامس كنت استطيع ان اضع اصبعي هنا ... واليوم لا اقدر . بالطبع انني اسمن .

وفي يوم ما ، لم يكن لفرحة المريض حدود . فحينما عادت الزوجة من المدرسة ، حياها بعينين تبرقان قائلاً وهو متأثر :

ـ اصغي الي ، سأعترف لك بسر ما !! .. ان هذا الصديرى الذي ارتديه ، ترين انني .. لقد كذبت عليك ، كي تهدئي .. كنت كل يوم اقوم بنفسي بتقصير الحزام ، ولهذا السبب . انكمش الصديرى .. وقد قمت بتقصير الحزام حتى نهايته . كنت اخشى ان تكتشفي سري يوماً ما ، اتدرين ، ماذا اريد ان اقول لك ؟! .. انا ، اليوم واقسم لك بدلاً من ان اقوم بتقصير الحزام حيث كان علي بالامس واسعاً بشكل واضح ، اصبح الحزام اليوم ضيقاً فقمت باطالته ، الان انا اؤمن بأنني سأكون معافى صحيحاً .. انا نفسي اؤمن بذلك .. فليقل الطبيب ما يريد .....

وانهكه هذا الحديث الطويل ، حتى انه اضطر الى ان يذهب الى السرير ، ولانه يؤمن بأنه صحيح معافى اعتماداً على ضرورة اطالة حزام الصديرى ، احس انه لا يلائم الانسان المعافى ان يرقد في السرير ، وان عليه التزامات اخرى . فقام وعانق زوجته قائلاً :

ـ هل ترين !! من كان يتوقع ذلك ؟ منذ اسبوعين كذبت عليك ـ فقد قلت لك ان الصديرى قد انكمش ، واليوم هو حقيقة منكمش دون مساعدة مني !! .. اترين ؟! ..

جلسا ، وعانق كل منهما الاخر . طوال الليل . كان المريض متأثراً ، كما لم يكن من قبل وهمس لزوجته مقبلا يدها :

ـ يا الهي لقد اعتقدت ، انني سأنحل حتى .. النهاية .... منذ شهرين ، اليوم فقط ، ولاول مرة ، آمنت بذلك ، آمنت بأنني سأصبح معافى .

.. الكل حول المريض يكذب ، والزوجة تكذب اكثر . اما الصديرى فهو لا يكذب .

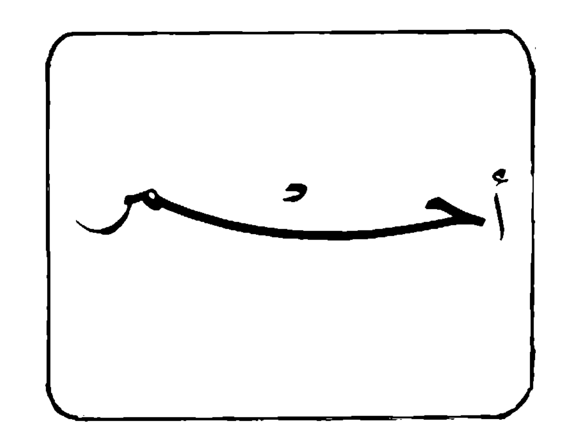
واليوم حينما انظر الى الصديرى العتيق ، ارى ان شخصين قد قاما بعملية تقصير الحزام ، كل شخص من طرف الزوج المريض الذي كان يقوم بتقصير الحزام من طرف ليهدىء من زوجته ، والزوجة التي كانت تقوم بتقصير الحزام من الطرف الاخر حتى تمنح زوجها شعوراً بالطمأنينة والراحة بأنه لا ينحل .

«ترى اكان يمكن ذات يوم ان يحدث ويكتشف كل منهما السر الكامل للصديرى ؟ .» فكرت في ذلك بينما ارتفعت عيناي الى السماء . لم تكن السماء منطبقة تماماً على الارض . سقط الجليد فقط في كتل من الصقيع ، البرد شديد حتى ان الاموات بمقدورهم ان يشعروا بالبرودة داخل قبورهم . ابمقدور احد ان يجيبني : اتوجد شمس وراء هذه السحب ؟!

---

* الزولتي الواحد يعادل 10 فلوس تقريباً ، وكان «الزولتي» البولوني انذاك اي في القرن التاسع عشر يعادل ما يساوي 100 فلس حالياً .

* «الجروش» يعادل الفلس .



أحمر

سمرست موم

Somerset Maugham

ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز

(سئل موم مرة اي قصصه القصيرة اقرب الى نفسه فأجاب دون تردد : احمر Red

تعكس هذه القصة ظاهرة اساسية في الادب الانكليزي يسمع صداها منذ العصور الاولى لهذا الادب وحتى الوقت الحاضر .

فنجدها في قصائد شعراء الانكلو - ساكسون كما نجدها في القصص القصيرة لـ توماس هاردي (1840 - 1928) (قصة The Return of the Native) وجيمس جويس 1882 - 1941 قصة (The Dead) ودي اج . لورنس (1885 - 1941) قصة (The Man Loved Island' وسمرست موم (1874 - 1965) .

تجسم هذه الظاهرة التي يسميها الاستاذ بيجكروفت (بعودة المغترب) الصوت الحزين الهادىء الذي يروي قصة الاغتراب - قصة الاسفار التي لا نهاية لها في البحار القاسية والبلاد الغريبة بحثا عن الامل المشرق - ولكن دون جدوى . هذه اسفار رمزية قد تأخذ شكلا واقعياً او قد تحدث في داخل فكر الانسان او نفسه (لورنس وجويس مثلا) .

احمر ، بطل هذه القصة ، مغترب يعود بعد ثلاثين سنة الى موطن حبه فيجد حبيبته الجميلة قد اصبحت الآن عجوزاً شمطاء سمينة . فلا يسعه الا ان يعود من حيث اتى - دون ان يقول لها ولو كلمة واحدة ؛ بل دون ان تعرفه هي . يعود ليبدأ رحلته مرة اخرى - رحلة المغترب التي لا تنتهي .

هذه ترجمة لقصة (احمر Red اقدمها للقارىء العربي الكريم لعله يجد فيها فائدة) .

- المترجم -

ادخل ربان السفينة يده في احد جيوب بنطلونه ، ولم يكن ذلك شيئاً سهلاً ، حيث لم تكن جيوبه على جانبي بنطلونه بل في الجهة الامامية ، ثم انه كان رجلاً بديناً . واخرج ساعة فضية كبيرة ، فنظر اليها ثم نظر الى الشمس وهي تقترب من الغروب . فنظر اليه مساعده ، وهو رجل من كاناكا ، نظرة سريعة وهو يقود السفينة ، ولكنه لم يقل شيئاً . ثم استقرت عينا الربان على الجزيرة ، التي اخذت السفينة تقترب منها . وظهرت الحافة الصخرية للجزيرة خطا ابيض من الزبد . وكان ربان السفينة يعلم بوجود منفذ مائي واسع يكفي لمرور السفينة منه . فلما اقتربوا قليلاً راح الربان يبحث عنه . وقد بقي لهم نحو ساعة من ضوء النهر . وكان الماء في البحيرة القريبة من الشاطيء عميقاً يمكنه ان يرسي السفينة فيه . واخذت القرية تظهر لهم بين اشجار جوز الهند كان عمدة هذه القرية صديق مساعد الربان . فأراد الربان النزول الى البر وقضاء ليلته في تلك القرية . عند ذاك جاء مساعد الربان ، فألتفت الربان اليه وقال :

- «سنأخذ قنينة الويسكي ونذهب الى محل الرقص .»

فقال مساعد الربان : «اين الممر المائي ؟ انني لا اراه .»

كان مساعد الربان رجلاً من كاناكا ، حسن الطلعة ، قوي الجسم ، له بعض الشبه بالاباطرة الرومان في العصور المتأخرة ؛ يميل الى السمنة ولكن وجهه كان نظيفاً جميلاً . فقال الربان وهو ينظر بالمنظار - «انا متأكد تماماً ان في هذا المكان منفذاً لا اردي لماذا لا اجده . ابعث احد الملاحين الى اعلى السارية كي يلقي نظرة على المكان .

استدعى مساعد الربان احد الملاحين ، وابلغه امر الربان . وراح الربان ينظر الى الملاح وهو يصعد السارية ثم انتظره ليقول شيئاً . ولكن الملاح صاح بأعلى صوته انه لا يرى شيئاً سوى خط الزبد المتصل . كان الربان يحسن لغة جزر ساموا ، فأخذ يكيل له السباب . فسأل مساعد الربان :

- « هل يبقى الملاح في اعلى السارية ؟»

فأجاب الربان : «وما الفائدة من ذلك ؟ لعنة الله عليه . هذا الغبي لا يستطيع ان يرى ذبابة . احلف لك بحياتي لو كنت هناك في اعلى السارية لرأيت الممر .

ونظر الربان الى السارية الرفيعة بغضب - ان هذا الملاح من كاناكا يستطيع تسلق السارية ، فقد اعتاد كل حياته ان يتسلق اشجار جوز الهند . اما هو فجسمه سمين ثقيل . ثم صرخ به .

- «انزل . لا يرجى منك خير . انك كالكلب الميت . سنسير بمحاذاة الحافة الصخرية حتى نجد الممر» .

كان المركب يسير بالاشرعة ، وهو يحمل أثنين وسبعين طناً من الحمولة ، بالاضافة الى مخزن للوقود ، وسرعته ، اذا لم يعاكسه الريح ، تبلغ من أربع الى خمس أميال بحرية في الساعة . كان المركب شيئاً قذرا قد صبغ باللون الابيض منذ زمن طويل ، وهو الان اكثر قذارة بسبب الاهمال . تفوح منه رائحة النفط قوية ، وكذلك رائحة جوز الهند ، حمولته المعتادة . ولما اصبحوا على بعد مائة قدم من الحافة الصخرية طلب الربان من مساعده ان يبحر بمحاذاتها حتى يصل الى الممر الذي يبحثون عنه . ولما ساروا نحو ميلين ادرك الربان انهم قد اخطأوا الطريق . فقلل مساعد الربان من سرعة السفينة واخذ يرجع الى الوراء . واستمر الزبد الابيض دون انقطاع . ثم اخذت الشمس تغيب . فلعن الربان غباء ملاحي السفينة ؛ عليه ان ينتظر حتى صباح اليوم التالي . فقال لمساعده :

- «غير اتجاه السفينة . لا استطيع الرسو هنا .»

فدخلوا البحر قليلاً ، ثم خيم الظلام . فالقوا بالمرساة ، ولما انزلت الاشرعة اخذ المركب يتمايل من جهة الى اخرى بشده . لقد قالوا للربان في ابيا ان سفينته ستترنح في يوم من الايام حتى ينقلب فيصبح اعلاها سافلها . كان صاحب السفينة امريكيا من اصل الماني له مخزن كبير جداً . وقد قال مرة انه لن يركب في هذه السفينة حتى لو اعطي مال الدنيا كله . وفي هذه الاثناء جاء طباخ السفينة وهو صيني يلبس بنطلوناً ابيض قذرا جدا وسترة خفيفة بيضاء ، وقال ان العشاء جاهز . ولما دخل الربان المقصورة وجد المهندس جالساً الى مائدة الطعام . وكان المهندس رجلاً طويلاً نحيفاً برزت شرايين عنقه . كان لابساً ملابس زرقاء يلبسها العمال . وبلوزاً ليس له اردان . فظهرت ذراعاه النحيفتان وقد امتد عليها الوشم من المرفق الى الرسغ . فقال الربان :

ـ «هذا جحيم ، تقضي الليلة هنا في البحر» .

لم يقل المهندس شيئاً ، فتناولوا العشاء في صمت . وكانت المقصورة يضيئها فانوس زيتي بضوئه الضعيف . ولما انتهوا من تناول المشمش المعلب في نهاية العشاء ، جاء الخادم بالشاي . فاشعل الربان سجارة وصعد الى الطابق الاعلى . وقد بدت الجزيرة الان قطعة سوداء في الظلام . وظهرت النجوم مضيئة جدا في السماء . وساد الصمت فيما عدا صوت ارتطام الامواج بصخور الساحل . فجلس الربان في كرسي على ظهر السفينة واخذ يدخن سيكارته على مهل . وبعد قليل صعد ثلاثة او اربعة من الملاحين وجلسوا على بعد منه ، وكان احدهم يحمل الة البانجو واخر الة الكونسرتينا . فأخذا يعزفان الانغام ، وراح احدهما يغني . وقد بدت الاغنية المحلية غريبة على هاتين الالتين . ثم بدأ اثنان من الملاحين يرقصان رقصة بدائية جميلة ، خفيفة ، تصحبها حركات سريعة للايدي والارجل ، والتواء الجسد . فكانت رقصة شهوانية بل جنسية . ولكنها خالية من العاطفة . فهي حيوانية ، صريحة ، غريبة دون ان يكتنفها الغموض . فبأختصار يمكن ان نقول عنها انها طبيعية او ربما هي صبيانية . ثم تعبوا جميعاً فاستلقوا على ظهر السفينة وناموا وساد الهدوء والصمت . فرفع الربان جسمه الثقيل من الكرسي ، ووقف على قدميه ، ثم نزل الى مقصورته ، ونزع ملابسه وصعد الى سريره واستلق عليه واخذ يلهث قليلاً بسبب حرارة الليل .

وفي صباح اليوم التالي طلع الفجر على البحر الهادىء ، فتبين المر المائي من خلال الساحل الصخري ؛ هذا الممر الذي لم يستطيعوا رؤيته في اليوم السابق ، كان الى الجهة الشرقية قليلاً من المكان الذي رست فيه السفينة . فدخلوا الى البحيرة الشاطئية ، وكانت هادئة جدا ، ليس على سطح الماء ولا موجة واحدة . فيستطيع المرء ان يرى الاسماك الملونة تسبح بين الصخور المرجانية في قاع البحيرة . ولما رست السفينة ، تناول الربان فطوره وصعد الى السطح . كانت الشمس تسطع من سماء خالية من الغيوم ، ولكن الهواء في الصباح الباكر كان بارداً منعشاً . كان ذلك يوم الاحد ، فشعر الجميع بالهدوء والسكون وكأن الطبيعة قد خلدت الى الراحة ، مما جعل الربان يشعر بنوع غريب من الراحة . فجلس واخذ ينظر الى الساحل بأشجاره الكثيرة وشعر بالكسل والخمول . عند ذاك تحركت شفتاه وبدت على وجهه ابتسامة بطيئة ، ثم رمى عقب سيكارته في الماء ، وقال :

ـ «اظن انني سأذهب الى الجزيرة . اخرج الزورق .»

فنزل الربان السلم وهو يشعر بتصلب عضلات جسمه ، وركب الزورق فاخذه الى خليج صغير . وقد امتدت اشجار جوز الهند حتى بلغت حافة الماء ، لا في خطوط مستقيمة بل حسب ترتيب خاص ثابت . فكانت تشبه رقصة الباليه تؤديها فتيات مرحات وقفن وقفة مصطنعة ، وقد بدا عليهن دلال الايام الماضية . فمشى الربان بين الاشجار ببطء ، وهو يسلك طريقا ملتوية لا يستطيع رؤية نهايتها . ثم وصل الى جدول كبير . بني عليه جسر من جذوع اشجار جوز الهند . فكان الجسر يتألف من نحو عشر شجرات تقابلت نهاياتها واستعملت مساند خشبية عند هذه النهايات . فتثبتت احدى نهايات المساند في قاع النهر الاخرى بنهايات الاشجار . وكان سطح الجسر ضيقاً املس زلقاً ، ليس فيه ممسك لليد . فالسير على مثل هذا الجسر يحتاج الى خطوات ثابتة وقلب جريء . تردد الربان قليلاً ، ثم رأى في الجانب الاخر ، بين الاشجار ، بيتا من بيوت السكان البيض . فقرر العبور واخذ يمشي بحذر ، ويهتم بخطواته وهو يترنح قليلاً في مشيته . ولما بلغ الشجرة الاخيرة شعر بالراحة والطمأنينة . ثم وصل الى نهاية الجسر ووضع قدمه على الارض الثابتة في الجانب الاخر . لقد ركز كل فكره في عملية العبور ولم يلاحظ الرجل الذي كان يراقبه في الجانب الآخر . لذا فوجىء حين سمع رجلاً يتكلم اليه :

ـ «تحتاج الى كثير من الشجاعة لعبور مثل هذه الجسور اذا لم تكن معتاداً عليها .»

فرفع الربان رأسه ورأى رجلا واقفاً امامه . لا شك انه قد خرج من البيت الذي رآه بين الاشجار .. واستطرد الرجل في كلامه وقد ظهرت ابتسامة على شفتيه :

ـ «رأيتك تتردد في المشي على الجسر ثم اخذت انظر اليك حتى اراك تقع في الماء .»

فقال الربان وقد استعاد ثقته بنفسه : «هيهات !»

فقال الرجل : «لقد وقعت انا في الماء مرة . اذكر في مساء صحو لايه كنت راجعاً من الصيد فوقعت في الماء ، انا وبندقيتي . لذ فانا الان اعطي بندقيتي الى احد الشبان يحملها عني كلما اردت العبور» .

كان الرجل قد جاوز عهد شبابه ، له لحية صغيرة ، يتخللها بعض الشيب ، ووجه نحيف . وكان يرتدي قيصاً قصير الردنين وبنطلوناً من قماش خشن قوي . وكانت قدماه عاريتين بدون حذاء او جوارب . كما لاحظ انه يتكلم اللغة الانكليزية بلهجة اجنبية .

فسأل الربان : «انت نيلسن ؟»

ـ «نعم» .

ـ «لقد سمعت عنك . كنت اعرف انك تعيش في هذه المنطقة .»

سار الربان خلف مضيفه ودخلا (بنگلة) صغيرة ، ثم اشار نيلسن نحو كرسي فجلس فيه الربان ، وخرج نيلسن ليجلب قنينة الوسكي وقدحين . وفي هذه الاثناء القى الربان نظرة على الغرفة ، فتعجب مما رأى . فلم يكن قد رأى هذا العدد الكبير من الكتب في حياته . لقد ملأت الكتب الرفوف التي امتدت من الارض حتى السقف بموازاة الحيطان الاربعة . وكان في الغرفة بيانو كبير تراكمت عليه كتب الموسيق ، ومنضدة كبيرة تركت عليها الكتب والمجلات دون نظام لم يرتح الربان لمظهر الغرفة . وتذكر ان نيلسن . رجل غريب الاطوار فلم يكن احد يعرف الكثير عنه ، مع انه عاش في هذه الجزيرة سنين عديدة . اما الذين عرفوه فقد اتفقوا جميعاً انه شخص غريب الاطوار . جاء من السويد ليعيش في هذه الجزيرة .

ولما عاد نيلسن قال الربان : «عندك كومة كبيرة من الكتب .»

فاجاب الربان : «ليس فيها ضرر .»

فسأل الربان : «هل قرأت جميعها ؟»

ـ «قرأت اكثرها .»

ـ «انا ايضاً مولع بالقراءة . وقد اشتركت في صحيفة الصنداي بوست المسائية» .

صب نيلسن لضيفه كأساً كبيرة من الوسكي وناولها اياه مع سيكارة ، واخذ الربان يتكلم : «وصلت الليلة الماضية ، ولكنني لم استطع ان اجد طريقي الى الجزيرة ، فأرسيت السفينة في الخارج . لم ابحر في هذه المياه من قبل . لقد جئت في هذه المرة لان المسافرين كان عندهم بعض البضائع يريدون ان يجلبوها الى هنا . گراي ، هل تعرفه ؟»

ـ «نعم . عنده مخزن صغير بالقرب من هنا .»

ـ «اشترى عددا كثيرا من المعلبات واراد ان يأتي بها الى هنا ، وكذلك عنده شيء من جوز الهند . قيل لي انه من الافضل ان آتي الى هنا من البقاء في ابيبا دون عمل . انا اشتغل عادة في ابيبا وپاكو پاكو . ولكن انتشار الحصبة هناك في هذه الفترة اثر على عملي» .

وشرب شيئاً من الوسكي واشعل سيكارة . كان الربان يميل بطبعه الى الصمت ، ولكن شيئاً ما في نيلسن جعله يشعر بالعصبية . فدفعته حالته العصبية هذه الى الكلام كان السويدي ينظر اليه بعينيه الكبيرتين السوداوين وقد بدا على وجهه شيء من الاهتمام .

قال الربان : «غرفتك صغيرة ومنظمة .»

ـ «لقد حاولت جهدي ان اجعلها كذلك .»

ـ «لابد انك تربح من اشجارك . وضعها جيد ؛ اذا اخذنا بنظر الاعتبار الاسعار الحالية لجوز الهند . انا ايضاً كانت عندي مزرعة صغيرة ثم نظر الى ارجاء الغرفة مرة اخرى ، فهذه الكتب الكثيرة جعلته يشعر بشعور غامض مخيف . فقال :

ـ «ومع ذلك ، اعتقد انك تشعر في بعض الاحيان بشيء من الوحدة .»

ـ «لقد تعودت على الحياة هنا . فانا اعيش في هذا المكان منذ خمس وعشرين عاماً .»

لقد قال الربان كل ما عنده ، فراح يدخن دون ان يقول شيئاً ويبدو ان نيلسن لم يكن راغباً في انهاء هذا السكوت . فنظر الى ضيفه نظرة تأمل . كان رجلا طويلا ، يزيد على ست اقدام ، قوياً جدا ، شديد الاحمرار وقد بدت على وجنتيه الاوردة الدموية على هيئة بقع صغيرة غامقة وغطت السمنة على ملامح وجهه ، وظهرت عيناه محمرتين ؛ وكانت رقبته قد

غاصت في طيات الشحم . رأسه اصلع فيما عدا خصلة طويلة من الشعر الابيض في مؤخرة رأسه

له جبين واسع يمكن ان يوحي بالذكاء ، ولكن الامر كان على العكس من ذلك فقد منحه نظرة غريبة من الغباء . كان يرتدي قميصاً ازرق اللون من قماش الفانيلا مفتوحاً عند الرقبة ، يظهر منه صدره البدين . الذي تغطيه طبقة كثيفة من الشعر المائل الى الحمرة . كما كان يرتدي بنطلوناً قديماً من السرج الازرق . وقد جلس في الكرسي جلسة ثقيلة بذيئة ؛ فبرزت بطنه الضخمة . نحو الامام ، وانفرجت ساقاه السمينتان ، . لقد فقدت اعضاء جسمه جميع مرونتها . فسأل نيلسن نفسه ، دون جدوى ، كيف كان هذا الرجل في ايام شبابه ؟ اذ يستحيل على المرء ان يتصور ان هذا المخلوق الضخم كان يوم من الايام ولداً صغيراً يركض هنا وهناك . اذ ذاك انتهى الربان من كأسه ، فرفع نيلسن قنينة الويسكي نحوه وقال : «تفضل» . فانحنى الربان نحو الامام وقبض على القنينة بكفه الضخمة وقال :

ـ «ما الذي جاء بك الى هذه المنطقة من العالم ؟» .

ـ «جئت بسبب صحتي . كنت اشكو من مرض شديد في الرئتين . فقال لي الاطباء انني لن اعيش اكثر من سنة واحدة . كما ترى ، كانوا على خطأ» .

ـ «اعني ما الذي جعلك تسكن في هذا المكان دون غيره ؟»

ـ «انا عاطفي .»

ـ «لا !»

عرف نيلسن ان الربان لم يفهم ما قصده ، ونظر اليه وفي عينيه السوداوين شيء من السخرية . وشعر برغبة في الاستطراد في الحديث ، ربما لانه وجد القبطان رجلا ضخماً قليل الذكاء .

فقال : «لقد انشغلت بالمحافظة على توازنك وانت تعبر الجسر ، فلم تلاحظ جمال هذه المنطقة . فهي تعتبر جميلة جداً .»

ـ «ان بيتك صغير وجميل

ـ «عندما جئت الى هذا المكان لم يكن البيت موجوداً . كان في هذا الموضع كوخ ، له سقف يشبه بيت النحل ، يقف على اعمدة . وكانت تغطيه الاشجار الباسقة بأزهارها الحمراء وتحيط به الشجيرات باوراقها الصفراء والحمراء الذهبية . فتبدو كأنها سياج متنوع الالوان . وكانت اشجار جوز الهند تحيط به من كل جانب ، رائعة وكأنها فتيات جميلات واقفات على حافة الماء متكبرات لا يفعلن شيئاً طيلة النهار سوى تأمل خيالهن في الماء . كنت يومئذ شاباً ـ يا الهي لقد مضى على ذلك ربع قرن كنت اريد ان اتمتع بكل جمال الدنيا في الفترة القصيرة التي بقيت لي ، قبل ان ارحل الى عالم الظلام فوجدت هذا المكان اجمل بقعة رأيتها في حياتي . فأستحوذ المكان على قلبي حين رأيته اول مرة ، حتى انني كدت ابكي من شدة انفعالي . كنت آنذاك في الخامسة والعشرين من عمري . حاولت جهدي ان اصبر على مصيبتي ، فلم اكن راغباً في الموت . وبدا لي وكأن جمال هذا المكان ساعدني على ان استسلم للقدر المحتوم علي . فشعرت حين جئت الى هنا ان كل حياتي الماضية قد انفصلت علي وتلاشت . فدينة ستوكهلم وجامعتها وبون كلها بدت وكأنها حياة شخص آخر ، وشعرت وكأني قد بلغت اخيرا الحقيقة التي تحدث عنها دكاترة الفلسفة كثيراً ـ فأنا ايضاً واحد منهم ربما لا تعرف ذلك ـ فقلت في نفسي : «سنة . بقيت لي سنة واحدة . سأقضيها هنا ثم اموت راضياً» .

فقال الربان : «نحن جميعاً حمق ، عندما نكون في الخامسة والعشرين كما اننا عاطفيون نهون الامور . ولكن اذا لم نكن كذلك في شبابنا لما اصبحنا عقلاء ونحن في الخمسين .»

فقال الربان : «اشرب يا صديقي ولا تهتم بهذا الكلام الفارغ» .

واشار بيده النحيفة الى القنينة . فافرغ الربان ما بقي من الويسكي في كأسه قائلا : «انك لا تشرب شيئاً» .

فابتسم الربان وقال : «انا لا اشرب الا قليلا . اريد ان أكون صاحياً . انا اسكر بأساليب اخرى اكثر تعقيداً . ولكن ربما كان هذا ضرباً من الكبرياء . على كل حال ، فان مفعولها اطول ، ونتائجها أقل ضرراً .»

فقال الربان : « يقولون إن هناك كميات كبيرة من الكوكائين تهرب الى الولايات المتحدة في هذه الايام .»

فضحك نيلسن وقال : «على كل حال ، هذه مناسبة جيدة ، فنادرا ما ارى رجلا ابيض في هذا المكان . ثم إن قليلا من

الويسكي لن يضرني» . فصب لنفسه قليلا من الويسكي واضاف اليه بعض الصودا ثم تناول جرعة صغيرة واستمر في الحديث فقال :

ــ «سرعان ما اكتشفت سر جمال هذه البقعة وسحرها الخلاب لقد توقف الحب في هذا المكان لحظة وكأنه طير مهاجر وقف على سفينة في وسط المحيط ، برهة من الزمن ليريح جناحه من عناء الطيران . وكان العطر الزكي للعاطفة الجميلة يطفو فوق هذا المكان وكأنه عطر ايار الذي ينبعث من اشجار الزعرور في المروج المحيطة ببيتي . ويبدو لي ان مكان الحب او العذاب يحتفظ دائما بنسمة من عبير الخلود . وكأنه يكتسب ميزة روحية تؤثر تأثيرا غامضا في كل من يمر به . اود لو كنت استطيع ان اعبر عن نفسي باسلوب مفهوم» . ثم ابتسم قليلا : «ولكن اعتقد انني لو فعلت ذلك ، لما فهمتني .» ثم توقف قليلا ، واستطرد :

ــ «اظن ان هذا المكان كان جميلا لانه شاهد نشوة الحب مرة من الزمن . فاضفت عليه جمالا .» ثم هز كتفيه قائلا :

ــ «ربما السبب الوحيد هو ان اللقاء الجميل بين الحب والشباب والمكان المناسب قد اثار الشعور الجمالي في نفسي .»

إن حديث نيلسن كان لغزا غامضا حتى بالنسبة لرجل اكثر ذكاءً من الربان . ويبدو انه كان يبتسم قليلا لما قاله . وكأنه يتحدث من العاطفة متبخراً منه عقله . لقد قال هو نفسه إنه عاطفي . فاذا ارتبطت العاطفة بالشك كانت عاقبة ذلك وخيمة .

سكت نيلسن لحظة ثم نظر الى الربان وكان في نظرته شيء من الحيرة والقلق ، وقال : «انا متأكد انني رأيتك في مكان ما من قبل» .

فأجاب الربان : «انا لا اذكر انني رأيتك» .

ــ «عندي شعور غريب بأن وجهك مألوف لدي . ولكن مازلت حائرا ، لانني لا اذكر الزمان او المكان» .

هز الربان كتفيه الضخمتين وقال : «جئت الى هذه الجزر قبل ثلاثين سنة . لا يستطيع المرء ان يذكر بعد هذه المدة الطويلة جميع الناس الذين التقى بهم» .

فهز السويدي رأسه : «هل تعرف ان الانسان يشعر في بعض الاحيان انه يألف مكانا ما الى درجة غريبة رغم انه لم يكن قد راى من قبل . هذا ما اشعر به الآن حين انظر اليك .» وضحك ثم اضاف :

ــ «ربما عرفتك في حياة اخرى ماضية . ربما ، ربما كنت ربان سفينة ايطالية في روما القديمة وانا عبد من العبيد الذين يحركون المجاذيف .

ــ قلت اشتغلت بين هذه الجزر ثلاثين سنة ؟»

ــ «نعم ثلاثين سنة كاملة .»

ــ «هل تعرف رجلا اسمه احمر ؟»

ــ «احمر ؟»

ــ «هذا هو الاسم الذي ادعوه به دائما . انا لم اعرفه شخصيا ولم اره ولو مرة . ومع ذلك يخيل لي انني اراه بوضوح اكثر من اي شخص آخر ــ اكثر من اخوتي ــ على سبيل المثال ــ الذين عشت معهم فترة طويلة . فهو يعيش في مخيلتي فاراه واضحا متميزا وكأنه باولو ملاتيستا او روميو . ولكنك على ما اعتقد لم تقرأ قط دانتي او شكسبير ، اليس كذلك ؟»

ــ «لا . لم اقرأهما .»

فاتكأ نيلسن الى الوراء في كرسيه وهو يدخن سكارته ونظر نظرة فارغة الى حلقة الدخان وهي تطفو فوق الهواء الساخن . وبدت على شفتيه ابتسامة ، ولكن عينيه اتسمتا بالجد . ثم نظر الى الربان . كان في سمنته شيء مقرف للغاية . فهو يشعر بالرضى والقناعة كلما رأى شخصا سمينا جدا . بالفظاعة المنظر . اثار منظر الربان اعصاب نيلسن . ولكن الفارق بين الرجل الذي امامه والرجل الذي في مخيلته كان شيئا جيلا . قال نيلسن : «كان احمر على ما يبدو رجلا جميلا جدا . لقد تكلمت الى عدد من الناس الذين كانوا يعرفونه في تلك الايام ، عدد من البيض ، فاتفقوا جميعا ان جماله كان يأخذ بالالباب حين تراه لاول مرة . وكانوا يسمونه احمر بسبب شعره المتوهج . كان شعره طويلا متموجا تموجا طبيعيا ، لونه من ذلك اللون العجيب الذي سحر الشعراء الذين جاءوا في الفترة التي تلت فترة الرومانتيكية . ولا اعتقد انه كان مغرورا بسببه ولو كان كذلك لما لامه على ذلك احد ، ولكنه كان بسيطا لا يعرف معنى الغرور . كان احمر طويل القامة ، يزيد على ست اقدام ــ وقد وجدت في بيته الذي كان في هذا الموضع ، علامة تشير الى

طوله محفورة بالسكين على العمود الاوسط الذي يسند السقف . وكان قوامه يشبه آلهة الاغريق ، واسع الصدر ، نحيف البطن ، يشبه ابولو ، شكله جميل كشكل التمثال الذي نحته براكسيتيلس ، يتميز باناقة ورقة لا نجدها الا عند الفتيات ، فيها سر غامض . وكانت بشرته بيضاء ناصعة وكأنها الحرير الابيض . فهي تشبه بشرة الفتاة .»

فقال الربان :«انا ايضا كانت بشرتي بيضاء عندماكنت طفلا .»

وانبعث شيء من البريق من عينيه المحمرتين . ولكن نيلسن لم يصغ اليه . لقد كان يحكي قصته الآن ، وهو لا يريد ان يقاطعه احد .

ـ «كان وجهه جميلا كجمال جسمه . فكانت له عينان سوداوان ، وحاجبان اسودان ورموش سوداء طويلة ، وهو شيء لا نجده عند اصحاب الشعر الاحمر . كانت ملامحه غاية في الانسجام ، وفمه شديد الاحمرار . وكان احمر يومئذ في العشرين من عمره» .

فتوقف السويدي عند هذه الكلمات توقفا مسرحيا ، وتناول قليلا من الوسكي ثم استطرد في كلامه :

ـ «كان فريدا من نوعه ، لم يكن له مثيل في الجمال . وكأنه الزهرة اليانعة التي تتفتح على النبتة البرية . فكان صدفة رائعة من صدف الطبيعة .

وصل في احد الايام الى الخليج الصغير الذي لابد انك جئت اليه هذا الصباح . كان ملاحا اميركيا ، هرب من سفينة حربية في ابيا . وقد اقنع رجلا طيبا من تلك المنطقة ان يأخذه في زورقه الذي كان ذاهبا من ابيا الى سافوتو . وجاء في زورق صغير ونزل الى الساحل في هذه المنطقة . لا ادري لماذا هرب من البحرية . ربما سئم الحياة على السفينة الحربية بقيودها الكثيرة ، او ربما كان قد تورط في مشكلة او ان البحار الجنوبية والجزر الرومانتيكية هذه سحرت عقله . فهي بين الحين والاخر تأسر لب احد الرجال باسلوب غريب . فيجد نفسه كأنه ذبابة وقعت في نسيج العنكبوت او ربما كان رقيق الطبع فيه نقطة ضعف ؛ فوقع اسيرا لهذه التلال الخضراء والهواء العليل والبحر الازرق ، كما اسرت دليلة شمشون . وعلى كل حال فقد اراد ان يتوارى عن الانظار ، واعتقد ان هذه البقعة المعزولة مكان امين له . بقي فيه حتى تأتي السفينة فيبحر عليها الى ساموا .

كان بالقرب من الخليج الصغير كوخ يملكه احد سكان المنطقة ، فوقف هناك لا يعرف الى اين يوجه خطاه . ثم خرجت فتاة شابة من الكوخ ودعته للدخول . لم يكن يعرف كلمتين من اللغة المحلية ، وكانت هي لا تعرف من الانكليزية اكثر من ذلك . ولكنه ادرك معنى ابتسامتها واشاراتها الجميلة ، فتبعها وجلس على حصيرة وقدمت له الفتاة قطعا من الاناناس ليأكلها . إن ما ارويه عن احمر يعتمد على السماع فقط ، ولكنني رأيت الفتاة بعد ذلك بثلاث سنوات . ولم تكن آنذاك قد جاوزت التاسعة عشرة من عمرها . إنك تستطيع ان تتصور مقدار جمالها . كانت لها اناقة زهرة الاقحوان وجمالها . فكانت طويلة القامة رشيقة ، لها ملامح رقيقة يمتاز بها الناس في هذه المناطق ، عيناها كبيرتان كانهما بركتان صغيرتان من الماء الهادىء تحت اشجار النخيل . وكان شعرها اسود متموجا ، طويلا مسترسلا الى اسفل ظهرها . وتلبس على رأسها اكليلاً من الازهار العطرة .. وكانت يداها جميلتين صغيرتين رائعتين في شكلهما ، تؤثران في اوتار القلب . وكانت الابتسامة في تلك الايام لا تغادر شفتيها . وكانت ابتسامتها ساحرة جدا ترتعش لها ركبتاك . اما بشرتها فكأنها حقل الذرة الناضجة في ايام الصيف . يا الهي ، كيف يمكنني ان اصفها . كانت رائعة الجمال وكأنها خيال وليست مخلوقا حقيقيا .

احب هذان المخلوقان الشابان احدهما الاخر من النظرة الاولى . كانت هي في السادسة عشرة وهو في العشرين . هذا هو الحب الحقيقي ، ليس الحب الذي ينبع عن التعاطف المتبادل او المصلحة المتبادلة في المجتمع المتمدن . انه الحب النقي البسيط ، الحب الذي شعر به ادم نحو حواء حين استيقظ فوجدها في الحديقة تنظر اليه بعينين ناعستين . هذا هو الحب الذي يجذب الاحياء في عالم الحيوان بعضها الى بعض ، وكذلك نجده عند الآلهة . وهو الحب الذي يجعل من العالم اعجوبة . وهو الحب الذي يعطي للحياة معنى عميقا . اظن انك لم تسمع بحديث الدوق الفرنسي الحكيم الساخر الذي قال كلما رأيت عاشقين فان احدهما يعشق والآخر يعشق . هذه هي الحقيقة المرة التي يرضى بها اكثرنا . ولكن نجد بين الحين والآخر

عاشقين يعشقان ويعشقان . اذ ذاك يستطيع المرء ان يتخيل كيف تقف الشمس ثابتة في السماء دون حركة كما نقرأ ذلك في الكتب المقدسة .

ما زلت بعد مضي هذه السنين الطويلة ، كلما افكر بهذين العاشقين الشابين الجميلين البسيطين وبحبهما ، اشعر بالالم . اشعر كأن قلبي يتمزق وهو الشعور الذي ينتابني وانا انظر اثناء الليل الى القمر وهو يرسل خيوطه الفضية من السماء الزرقاء فيغمر البحيرة بضوئه . إن الانسان يشعر دائما بالالم وهو يتأمل الجمال الكامل .

كانا طفلين . فكانت هي فتاة طيبة كريمة ، اما هو فلا اعلم شيئا عنه . فأنا اميل الى الاعتقاد أنه كان على اية حال فتى بسيطا صريحا في كلامه واظن ان روحه كانت جميلة كجمال جسمه ، ولكني اعتقد انه لم يكن يملك من الروح اكثر مما عند مخلوقات الغابة والاحراج ـ اولئك البدائيين الذين يصنعون الغليون من القصب ويستحمون في السواقي المنحدرة من الجبال حين كانت الارض فتية ، يوم كان الانسان يستطيع ان يرى المخلوقات التي نقرأ عنها في الاساطير ، تجري في الوديان وعلى سفوح الجبال . فالروح شيء مزعج لمن يملكه . لقد خسر الانسان جنة عدن حين حصل على الروح .

على كل حال ، قبيل ان يأتي احمر الى هذه الجزيرة ، كان قد انتشر فيها مرض معد من الامراض التي يجلبها الرجل الابيض الى البحار الجنوبية ، فأودي بحياة ثلث السكان . ويبدو ان الفتاة فقدت جميع اقاربها القريبين ، فذهبت لتعيش مع بعض اقربائها البعيدين . وكانت الاسرة التي ذهبت لتعيش معها تتألف من شخصين طاعنين في السن ظهرت عليهما التجاعيد والحنى ظهرهما ، وفتاتين شابتين ورجل وولد . بقي احمر في ذلك المكان بضعة ايام ، ولكنه ربما بدأ . يشعر انه قريب من الشاطىء ، فقد يراه بعض البيض مصادفة ، فيخبرون عنه ، او ربما ان العاشقين لم يعودا يصبران على العيش مع غيرهما وارادا ان يعيشا وحدهما . ففي صباح احد الايام ، انطلقا كلاهما وليس معهما سوى الشيء اليسير من الامتعة التي تملكها الفتاة واخذ يمشيان في الطريق العشبي ، تحت اشجار جوز الهند ، حتى وصلا الى النهر الصغير الذي رأيته وكان عليهما عبور الجسر الذي عبرته ، فاخذت الفتاة تضحك بخفة لانه كان خائفا . فامسكت بيده حتى وصلا الى نهاية الصف الاول من الاشجار ثم خذلته شجاعته ، فاضطر الى العودة . وقدر ان يجازف ثانية نزع ثيابه واعطاها الى الفتاة فحملتها على رأسها واخيرا استقر في الكوخ الفارغ الذي كان في هذا المكان . لا ادري هل كان لها اي حق في الكوخ (فحقوق الايجار في هذه الجزر امر معقد) ام ان صاحبه كان قد مات اثناء انتشار الوباء . وعلى كل حال لم يعترض عليهما احد فاصبح الكوخ لهما . وكان اثاث الكوخ يتألف من حصيرة او حصيرتين من العشب ينامان عليهما ، وقطعة من المرآة وصحن او صحنين . هذا كل ما يحتاج اليه الانسان اول الامر في هذه البلاد الجميلة . يقولون ان السعداء من الناس ليس لهم تاريخ ؛ إن الحب السعيد ليس له ولا شك أي تاريخ . لم يفعلا شيئا طيلة النهار ومع ذلك فقد بدت لهم الايام قصيرة . كان احمر له قدرة جيدة على تعلم اللغات بسرعة ؛ وكان يتمدد ساعات عديدة على الحصيرة وهي تتكلم اليه بلغتها وهي مسرورة . وكان هو يميل الى الصمت وربما كان فكره خاملا . وكان يدخن دون انقطاع السكاير التي تصنعها هي من التبغ المحلي واوراق شجرة البندانوس وينظر اليها وهي تنسج باصابعها الحاذقة الحصران العشبية . وكثيرا ما كان يزورهما بعض السكان المحليين ويحكون لهما قصصا طويلة عن الايام الماضية حين كانت الجزيرة يسودها الاضطراب بسبب الحروب بين القبائل .

وكان احمر يذهب في بعض الاحيان الى صيد السمك بالقرب من الجرف الصخري ، ثم يعود ومعه سلة مملوءة بالسمك الملون . وكان يخرج في بعض الاحيان اثناء الليل ومعه الفانوس ليصطاد الجمبري . وكان يحيط بالكوخ الموز البري ، فكانت سالي تجمع منه في بعض الاحيان وتقليه فيأكلان وجبتها البسيطة ، فكانت الفتاة تعرف كيف تصنع الطعام اللذيذ من جوز الهند ؛ كما كانت تجمع الفاكهة من الاشجار البرية بالقرب من النهر الصغير . وفي ايام الاعياد كانا يصطادان الحيوانات البرية ويطبخانها على الاحجار الساخنة . وكانا يسبحان معاً في النهر الصغير ؛ وفي المساء يذهبان الى البحيرة ويتنزهان في زورق صغير . فكان البحر ازرق اللون غامقا ، ثم يصبح

خري اللون عند الغروب وكأنه بحر الاغريق الذي يصفه لنا هوميروس . اما مياه البحيرة فكانت لها الوان متعددة متنوعة كلون الزبرجد والزمرد والبنفسجي . وعند الغروب تتحول البحيرة الى لون اللجين لحظة قصيرة من الزمن . ومن الوانها ايضا المرجاني والاسمر والابيض والقرنفلي والاحمر والارجواني . اما اشكالها فكانت رائعة مدهشة وكأن البحيرة حديقة مسحورة تسبح فيها الاسماك كالفراشات . يالها من صورة خيالية لاتمت الى الواقع بشيء . وكان بين الصخور المرجانية برك قيعانها من الرمل الابيض ماؤها نقي ، يحلو للمرء ان يسبح فيها . ثم يعودان في نور الغسق فرحين الى النهر الصغير . فيمشيان يدا بيد فوق العشب الاخضر وطيور الحب فوق اشجار جوز الهند تملأ الجو باصواتها . ثم يأتي الليل فتظهر السماء عظيمة تلمع بلونها النهي ، وتمتد الى مسافات اوسع مما تبدو السماء في اوربا . ويهب النسيم الرقيق في الكوخ المفتوح ويبدو الليل الطويل قصيرا جدا . كانت هي في السادسة عشرة وهو في العشرين . فيزحف الفجر من خلال اعمدة الكوخ الخشبية وينظر الى الطفلين الجميلين نائمين وقد حضن كل منهما الآخر . وتختبيء الشمس بين الاوراق الضخمة المهلهلة لاشجار الموز البري لكي لا تنغص عليهما نومهما . ثم تطلق شعاعا من اشعتها الذهبية الى وجهيهما وكأنه كف ناعمة مدته قطة فارسية . فيفتح العاشقان عينيهما ويبتسمان لليوم الجديد . هكذا مرت الاسابيع والاشهر ثم سنة كاملة . وكانا يحبان احدهما الاخر حبا ـ لا اريد ان اقول عنه إنه عاطفي ، لأن الحب العاطفي يتسم عادة بشيء من الحزن او المرارة او الالم ـ ولكن حبهما كان من اعماق القلب ؛ ينبع من الطبيعة والبساطة كاليوم الاول الذي التقيا فيه وأحسا أن فيهما قبسا من الروح الالهية .

لو انك سألتهما لقالا إنهما يعتقدان ان حبهما سيبقى الى الابد . فنحن نعلم ان العنصر الجوهري في الحب هو الاعتقاد بخلوده . بيد ان احمر كان فيه منذ البداية ذرة ، لا يعرف بها لا هو ولا هي ـ ذرة تنمو مع الوقت لتتحول الى الملل . فني احد الايام جاء اليهما رجل يسكن بالقرب من الخليج واخبر احمر عن سفينة بريطانية راسية هناك .

قال احمر : «صحيح ! ترى ، هل استطيع ان ابيع لهم شيئا من جوز الهند والموز باوقية او اوقيتين من التبغ ؟»

إن السكاير المحلية التي كانت تعدها له سالي باناملها الجميلة كانت قوية لذيذة الطعم ، ولكنها لم تشبع رغبته . فتاقت نفسه فجأة للتبغ الحقيقي القوي الراقي ، ذي الطعم اللاذع . وسال لعابه حين فكر فيه . كنت اظن ان سالي ستشعر بنذير الشؤم فتحاول ان تبعده عن مثل هذا العمل . ولكن الحب كان قد تملكها وسيطر على جميع حواسها فلم يخطر ببالها قط ان في العالم قوة تستطيع ان تأخذه منها . فذهبا معاً الى التلال وجمعا سلة كبيرة من البرتقال البري الاخضر وهو حلو المذاق ريان . كما التقطا الموز البري من الشجيرات المحيطة بالكوخ وجوز الهند وفاكهة العنب وغيرها . فاخذا هذه الفاكهة الى الخليج ووضعاها في زورق صغير . ثم ركب احمر والولد الذي جاء بالخبر ، الزورق واخذا يجذفان باتجاه الجرف . فكانت هذه آخر مرة رأته فيها .

في اليوم التالي جاء الولد وحده وكانت الدموع تنهمر من عينيه واخذ يروي هذه القصة . بعد ان جذفا فترة طويلة وصلا الى السفينة ،فنادىاحمر باعلى صوته . فنظر رجل ابيض من على ظهر السفينة واخبرهما ان يصعدا اليها . فاخذا الفاكهة معهما وصعدا الى ظهر السفينة . ثم اخذ الرجل الابيض يتحدث بشيء الى احمر . ويبدو انهما اتفقا على شيء في آخر الامر . فنزل احدهما الى الاسفل وجاء بالتبغ فأخذ احمر شيئا منه واشعل غليونه في الحال ، وراح الولد يقلد شوق احمر الى التبغ وكيف كان يطلق من فمه سحابة كبيرة من الدخان . ثم قال له شيئا ما فدخل الولد قنينة واقداحاً . ثم اخذ احمر يشرب ويدخن . ويبدو انهم سألوه شيئا ما فهز رأسه وضحك ـ وضحك الرجل ـ الرجل الاول الذي دعاهما الى السفينة وملأ احمر كأسا اخرى . وما زالوا يشربون ويتكلمون حتى سئم الولد هذا المنظر الذي لا يفهم منه شيئاً فتمدد على ظهر السفينة ونام .

استيقظ فجأة على أثر رفسة . فقفز على رجليه ورأى ان السفينة اخذت تتحرك ببطء الى خارج البحيرة . ونظر الى احمر فلمحه جالساً الى منضدة ، وقد امسك رأسه بيديه ، وهو

يغط في نوم عميق . فاراد ان يذهب اليه ليوقظه ولكنه شعر بقبضة قوية تمسك بذراعه ورأى رجلا يصرخ به بكلمات لم يفهمها ويشير الى جانب السفينة . وصاح الولد واراد ان ينادي احمر ولكنه وجد نفسه بعد لحظة قصيرة قد القي به في الماء . فأخذ يسبح نحو الزورق وهو يشعر باليأس . وكان الزورق قد اخذ ينجرف مع التيار ، فدفعه نحو الجرف وصعد فيه ثم عاد الى الساحل وهو يبكي طول الطريق .

إن الذي حدث واضح جدا . فسفينة صيد الحيتان هذه كانت تشكو من قلة الايدي ـ ربما بسبب المرض او هروب ملاحيها . فلما صعد احمر اليها ، طلب منه الربان ان يعمل عنده . ولما رفض احمر طلبه سقاه الربان كمية كبيرة من المشروب ثم اختطفه .

حزنت سالي حتى فقدت صوابها . فراحت تصرخ وتبكي ثلاثة ايام بأكملها . وحاول سكان المنطقة كل جهدهم تعزيتها ، ولكنها رفضت ان تأكل ، فانهكت قواها ، ولم تعد تهتم بشيء . وراحت تقضي ايامها الطويلة بالقرب من الخليج تنظر الى البحيرة ، لعل احمر يهرب من السفينة فيعود اليها فارادت ان يراها حيث تركها . وبعد اربعة اشهر ولدت طفلا ميتا . فبقيت معها في الكوخ المرأة العجوز التي جاءت لمساعدتها . وهكذا حرمت الفتاة من جميع اسباب السعادة . حقا لقد خفت الامها بمرور الزمن ، ولكن حل محلها كآبة عميقة ، ما كنت اعتقد ان بين هؤلاء الناس وهم اصحاب العواطف القوية ولكنها قصيرة الحياة ـ اقول ما كنت اعتقد ان بينهم امرأة لها عواطف عميقة لا تتغير مع الزمن . لقد ظلت تؤمن ايمانا عميقا ان احمر سيعود اليها في يوم من الايام . فانتظرته بشوق وصبر . وكلما عبر رجل هذا الجسر الضيق المصنوع من اشجار جوز الهند ، نظرت اليه عسى ان يكون هو» .

وقف نيلسن لحظة عن الكلام ثم تأوه قليلا .

فسأل الربان : «ماذا حصل لها في نهاية الامر ؟» .

ضحك نيلسن بمرارة وقال : «بعد ثلاث سنوات من ذلك ، التقت برجل ابيض آخر فأطلق الربان ضحكة فخمة ساخرة وقال : «هذا ما يحصل لمثل هؤلاء النساء عادة» .

نظر اليه نيلسن نظرة كلها كراهية ، ولم يعرف لماذا اثار فيه هذا الرجل السمين الاخرق كل هذا الاشمئزاز . ولكن افكاره اخذت تسرح ووجد ذهنه قد امتلأ بذكريات الماضي . فعاد الى الوراء خمسا وعشرين سنة . كان ذلك يوم جاء الى هذه الجزيرة اول مرة بعد ان سئم الحياة في ابيا كما سئم الشرب الكثير والسهر ولعب القمار والملذات الاخرى . وكان وهو في مرضه يحاول ان ينسىٰ خسارة مستقبله والآمال الكبيرة التي راودت خياله . فهجر وراءه جميع طموحه في الشهرة وحاول جاهدا ان يقنع نفسه بحياة بسيطة هادئة يعيشها بضعة اشهر وهي كل ما بقي له . كان يعيش في بيت تاجر هجين له مخزن على مسافة ميلين من الساحل في ضاحية قرية يسكنها المواطنون الاصليون . وفي احد الايام كان يتجول بين اشجار جوز الهند فاذا به يصل الى الكوخ التي تعيش فيه سالي . كان جمال هذه البقعة قد سحره وملأ روحه بنشوة عميقة كادت ان تبلغ درجة الالم . ثم رأى سالي . كانت اجمل مخلوقة رآها في حياته ؛ كما أثر في نفسه الحزن الذي شاهده في عينيها الكبيرتين السوداوين الرائعتين تأثيرا غريبا . إن عرق الكاناكاس يتصف بالوسامة . فالفتيات الجميلات كثيرات بينهم ، ولكن جمال هذه الفتاة كان من النوع الذي نجده عند الحيوانات الرشيقة الوسيمة . كان جمالا صافيا . ولكن تلك العينين الحزينتين كانتا مثقلتين بالاسرار . توحيان للمرء ان فيهما المرارة والتعقيد للروح البشرية الهائمة . ثم سمع قصتها من التاجر فأثرت في نفسه .

فسأل نيلسن : «هل تعتقد انه سيعود يوما ؟»

ـ «لا . لا اعتقد . اظن انه اشتغل على السفينة سنتين ليوفيَ ما بذمته وبعد ذلك نسي كل شيء عنها . انا متأكد انه حين استيقظ وجد نفسه قد اختطف جن جنونه واراد ان يضرب كل من يراه . ولكنه اضطر اخر الامر ان يخضع للواقع وبعد شهر من ذلك اظن انه بدأ يفكر ان احسن شيء حدث له طيلة حياته هو ابتعاده عن تلك الجزيرة .»

ولكن نيلسن لم يستطع ان يطرد القصة من فكره ، ربما لأنه كان مريضا ضعيفا . فسحرت خياله الصحة الرائعة التي تمتع بها احمر . كما أنه كان قبيحا ، تافه المظهر ، لذا فهو يثمن الجمال عند غيره . ومما لاشك فيه انه لم يقع في غرام احد قط ، كما ان احدا لم يقع في غرامه . لذا فان الغرام المتبادل بين هذين

المخلوقين الشابين قد منحه قدرا كبيرا من اللذة . فوجد في ذلك جمالا مقلقا . فذهب مرة اخرى الى الكوخ الصغير بالقرب من النهر . كانت له موهبة لتعلم اللغات وعقل نشيط اعتاد العمل . كما انه كان قد كرس كثيرا من وقته لتعلم اللغة المحلية كانت العادة القديمة مازالت قوية عنده ، فاخذ يجمع المعلومات لكتابة بحث اهل ساموا . فدعته المرأة العجوز التي كانت تعيش مع سالي ، للدخول وقدمت له عصير الكافا والسكاير . فقد فرحت لأنها وجدت شخصا تتكلم معه . فاخذت العجوز تتكلم وهو ينظر الى سالي . لقد ذكرته بتمثال الاميرة الاسطورية الفاتنة سايكي في متحف نابولي . كانت ملامح هذه الفتاة واضحة محددة نقية كملامح الاميرة الاسطورية . ومع انها كانت قد انجبت طفلا ، فهي لاتزال تبدو كالعذراء .

لم يستطع ان يحثها على الكلام معه الا بعد ان رآها مرتين او ثلاث . ولم تقل شيئا سوى انها سألته : هل رأى في ابيبا رجلا يدعى احمر ؟ كان قد مضى على اختفائه عامان ، ولكن بدا واضحا انها ماتزال تفكر فيه دائما .

وسرعان ما وجد نيلسن نفسه انه قد وقع في غرامها . ولولا ارادته القوية لذهب الى الخليج كل يوم ليراها . اما فكره فكان دائما عند سالي وإن كان جسمه بعيدا عنها . اعتقد في اول الامر أنه على حافة القبر فاكتفى بالنظر اليها فقط ، والاصغاء الى صوتها من وقت الى اخر . فوهبه حبه سعادة عجيبة وانتشى بنقاء هذا الحب . ولم يطمح ان ينال منها شيئا سوى ان تمنح له الفرصة لكي ينسج حول هذا المخلوق الجميل الانيق صورة خيالية جميلة . بيد ان الهواء الطلق والمناخ المعتدل والراحة والطعام البسيط ؛ كل هذه الامور اخذت تؤثر في صحته باسلوب غير متوقع . فلم تعد ترتفع حرارته اثناء الليل الى درجة خطيرة . واخذ سعاله يقل ووزنه يزداد . ثم مضت ستة اشهر دون ان يحدث له نزيف . فخطر له فجأة انه ربما سيعيش . كان قد درس مرضه دراسة دقيقة . فراوده الامل انه اذا اعتنى بصحته عناية جيدة ربما يستطيع ان يقضي على المرض . فغمرته السعادة حين اخذ يتطلع مرة اخرى الى المستقبل . وراح يخطط له . كان يعلم ان عليه ان يتجنب الحياة الفعالة ولكنه يستطيع ان يعيش على هذه الجزر حياة مترفة بدخله الصغير ، الذي قد لا يكفي في مكان اخر ثم انه يستطيع ان يزرع جوز الهند ويتخذ من ذلك عملا يشغل به نفسه . ثم يرسل في طلب كتبه ويشتري بيانو . ولكن فكره الوقاد سرعان ما ادرك انه انما يحاول بهذه الامور ان يخفي عن نفسه رغبة شغلت كل فكره .

كان يريد سالي . فلم يكن يحب جمالها فحسب بل انه احب روحها الغامض الذي تعرف عليه من خلال نظراتها الحزينة التي تنم عن المعاناة . يريد ان يسكرها من نشوة عاطفته الملتهبة ، فيجعلها تنسى الماضي المؤلم . وفي نشوة الاستسلام تجفل نفسه وهو يمنحها السعادة ايضا التي ظن انه قد فقدها الى الابد ، ولكنه اخذ يحققها الآن باعجوبة .

فطلب منها ان تعيش معه . ولكنها رفضت . لقد توقع ذلك ؛ فلم يسمح لليأس ان يتسرب الى نفسه . حيث ايقن انها ستستجيب الى طلبه في يوم ما ، فحبه لاسبيل الى رده . واخبر المرأة العجوز عما يريده . فاستغرب حين علم انها وكذلك الجيران كانوا يعلمون بالامر منذ زمن ، وهم يحاولون ان يقنعوا سالي ، بجميع السبل لكي توافق على ما عرضه عليها . اذ ليس بين السكان المحليين من لا ترغب ان تكون ربة بيت للرجل الابيض . وكان نيلسن بمقاييس اهل الجزيرة رجلا ثريا . فذهب التاجر الذي كان يعيش نيلسن في بيته الى سالي واخبرها ان لا تكون حمقاء فترفض الطلب . فمثل هذه الفرصة قد لا تتيسر لها ثانية . ثم انها كيف تعتقد ان احمر سيعود بعد مضي كل هذه المدة الطويله . اما نيلسن فكلما تمادت الفتاة في رفضها زادت رغبته فيها . وتحول حبه الصافي النقي الى عاطفة ولوعة . وعزم على ان لا يثنيه شيء عن مراده . فظل يلح على سالي ، حتى اتعبها اصراره وحثه لها ، فأخذت تارة تتضرع اليه ان لا يتكلم في الموضوع وتغضب تارة اخرى . ثم وافقت في اخر الامر . وفي اليوم التالي ذهب الى زيارتها وهو في غاية السعادة فوجد انها قد حرقت الكوخ في الليلة السابقة ـ الكوخ الذي عاشت هي واحمر فيه . فخرجت اليه العجوز مسرعة وهي غاضبة تلعن سالي وتكيل السباب لها . ولكنه لم يأبه بها . فما اهمية الكوخ له ؛ سيبنيان بنگلة صغيرة حيث كان الكوخ . ثم ان البيت الاوربي مريح اكثر من غيره ولاسيما اذا اراد ان

يشتري بيانو ويأتي بعدد كبير من الكتب .

وهكذا بقي البيت الخشبي الصغير الذي مايزال يعيش فيه منذ سنين عديدة . فاصبحت سالي زوجته فعاش اسبوعين او ثلاثة حياة الغبطة والنشوة راضيا بما منحته سالي . بعدها لم يذق طعم السعادة . لقد استسلمت له لأن الحياة اعيتها ، ولكنها لم تمنحه اثمن شيء عندها . فالروح التي لمح شيئا منها ، افلتت منه . وعلم انها لا تكترث به كثيرا . كانت ما تزال تحب احمر ومازال تنتظر عودته . وكان نيلسن يعلم انه رغم حبه ورقته وعطفه وحنانه لها ، فانها ستتركه دون تردد اذا بدت اشارة واحدة من احمر . ولن تفكر لحظة واحدة بما سيعانيه بسبب حبه لها . فاصابه الالم والولع وراح يقارع تلك الذات المنيعة عند هذه الفتاة ـ الذات التي ماتزال تصده غاضبة . فتحول حبه الى مرارة وحاول ان يستميل قلبها بحنانه ولكنه بقي على ما كان عليه من الجمود . ثم اظهر عدم المبالاة بها . ولكنها لم تلاحظ ذلك . فاخذ يغضب من حين الى اخر ، ويسبها فتبكي بصوت خافت . وكان في بعض الاحيان يظن انها مزيفة فحسب ، وان هذه الروح ليس سوى بدعة من بدعه هو ، وانه لايستطيع ان يدخل الى حرمة قلبها لأن هذه الحرمة ليس لها وجود في قلبها . فغدا حبه سجنا وتاقت نفسه الى الهروب منه . ولكن ليس له القوة ليفتح باب هذا السجن ـ وهو ما ينبغي ان يفعله ـ ان يفتح الباب ويخرج الى الهواء الطلق . يا له من عذاب ، افقده في اخر الامر احساسه وامله . ثم خمدت النار في داخله . فلما رأى عينيها تستقر لحظة على الجسر الضيق لم يعد قلبه يملأه الغضب ، بل شعر بنفاد صبره ، لقد مضى عليهما سنوات طويلة وهما يعيشان معا تربطهما روابط العادة والمنفعة المتبادلة ؛ واخذ يبتسم كلما نظر الى الماضي وتذكر حبه القديم . لقد اصبحت سالي الآن إمرأة عجوزاً . فالشيخوخة تحل بنساء هذه الجزر في وقت مبكر . وهو وان لم يعد يشعر بالحب لها ولكنه مازال متسامحا رحب الصدر نحوها . فقد تركته يفعل ما يشاء ورضي بالبيانو والكتب .

ثم جاءت في مخيلته الافكار فشعر برغبة شديدة للكلام وقال :

ـ «كلما انظر الى الماضي وافكر بالغرام الملتهب القصير بين احمر وسالي ، يخيل لي انها ينبغي ان يشكرا القدر القاسي الذي فرق بينهما حين كان حبهما مايزال في عنفوانه . نعم لقد تألما ولكنهما تألما في ربيع الجمال . لقد انقذهما القدر من مأساة الحب الحقيقية .

فقال الربان : «لااعتقد انني افهم ماتقوله بالضبط .»

فقال نيلسن :«إن مأساة الحب ليست في الموت او الفراق . كم من الوقت ، تعتقد ، كان سيمضي عليهما قبل ان يخمد حب احدهما للاخر ؟ من الامور المحزنة جدا ان ينظر المرء الى المرأة التي كان في يوم ما يحبها بكل قلبه وروحه حبا يشعر معه انه لا قدرة له على فراقها لحظة واحدة . ثم يدرك بعد ذلك انه لايبالي اذ رآها ام لم يرها قط . إن مأساة الحب هي اللامبالاة .»

وبينما هو يتكلم حدث شيء غريب ـ كان حديثه موجها الى الربان كل هذا الوقت ، ومع ذلك فانه لم يكن يتكلم اليه ، بل استعمل الكلمات للتعبير عن افكاره لنفسه ، وثبت نظره على الرجل الذي امامه دون ان يراه . اما الآن فقد ظهرت له صورة ـ ولكنها ليست صورة الرجل الذي امامه ، بل صورة رجل اخر . وكأنه ينظر في احدى تلك المرايا التي تشوه الصور فتجعل المرء يظهر قزما غريبا او مخلوقا شنيعا بالغ الطول . اما الآن فإن الذي حدث هو عكس ذلك . لقد لمح في هذا الرجل العجوز السمين صورة سريعة مبهمة لفتى في ريعان شبابه . فتأمله بنظرة خاطفة شاخصة . ماالذي جاء به وهو في تجواله الى هذا المكان دون غيره ؟ فارتعش قلبه فجأة ، واخذ يلهث قليلا ، وتملكته ريبة لامعنى لها . إن الذي خطر بباله شيء مستحيل ، ومع ذلك فقد يكون هو الحقيقة بعينها .

فسأل فجأة : «ما إسمك ؟»

قطب الربان جبينه وضحك ضحكة ماكرة ، فظهر اذ ذاك بمظهر خبيث مبتذل . وقال : « لقد مضت مدة طويلة منذ ان سمعت اسمي الحقيقي حتى كدت انساه . فهم منذ ثلاثين سنة يسمونني احمر في هذه الجزر .»

واهتز جسمه الضخم وهو يطلق ضحكة خافتة شبه صامتة فظهر بمظهر فاحش وارتعد نيلسن . وبدا احمر مسرورا جدا حتى اخذت الدموع تجري من عينيه المحمرتين فتسيل على

خديه .

وفي هذه اللحظة دخلت عليهم إمرأة ، فتغير لون نيلسن كانت المرأة من سكان تلك الجزر ، ذات هيبة ، تميل الى السمنة لها بشرة داكنة ، فسكان هذه الجزر تزداد بشرتهم سوادا كلما تقدموا في العمر . وكان شعرها ناصع البياض . وكانت ترتدي فستانا اسود برز من تحته ثدياها الكبيران ، كانت هذه هي اللحظة الحاسمة .

قالت المرأة شيئا لنيلسن عن بعض اللوازم البيتية ، فاجابها على ذلك . وسأل نيلسن نفسه : ترى هل شعرت بشيء غريب في صوته كالذي شعر به هو ؟ ثم نظرت المرأة الى الرجل الجالس في الكرسي بالقرب من الشباك نظرة سريعة تتصف باللامبالاة وخرجت من الغرفة . لقد جاءت اللحظة الحاسمة وانقضت .

بقي نيلسن لحظة لايستطيع الكلام . فقد اصيب بصدمة غريبة ، ثم قال : «من دواعي سروري ان تبقى وتتناول العشاء معنا . المتيسر من الطعام .»

فقال احمر : «لااستطيع ان ابقى . يجب ان ابحث عن هذا الرجل ، گراي ، لاعطيه بضاعته ثم اغادر . اريد ان اكون في ابيا غدا .»

— «سابعث معك احد الاولاد ليريك الطريق .»

— « هذا جيد .»

فرفع احمر نفسه من الكرسي ، في حين نادى السويدي على احد الاولاد الذين يشتغلون في المزرعة ، واخبره عن المكان الذي يريد ان يذهب اليه الربان . فاتجه الولد نحو الجسر ، وتأهب احمر لكي يتبعه . فقال نيلسن : « احذر ان تقع في الماء .»

فاجاب الربان : «هيهات !»

واخذ نيلسن ينظر اليه وهو يبتعد عن الكوخ وظل ينظر حتى بعد ان اختفى الربان بين اشجار جوز الهند . ثم القى نيلسن بثقله في الكرسي وارتاح . وهو يفكر : أهذا هو الرجل الذي حرمه من السعادة ؟ أهذا هو الرجل الذي احبته سالي كل هذه السنين الطويلة وانتظرته بفارغ الصبر ؟ شيء فظيع . ثم تملكته نوبة من الغضب الشديد وشعر بدافع غريزي فيه يدفعه الى تحطيم كل شيء من حوله . لقد وقع ضحيةً الخدعة . فقد خدعته الالهة . لقد راى كل منهماالاخر دون ان يشعرا بذلك . فاخذ يضحك ضحكا خاليا من البهجة ، وازداد ضحكه حتى اصبح هستيريا .

لقد خدعته الالهة واحتالت عليه حيلة قاسية .

ثم جاءت سالي لتخبره ان الغداء جاهز . فجلس امامها وحاول ان يأكل ، وهو يفكر : ترى ماذا ستقول اذا اخبرها الآن ان الرجل العجوز السمين الذي كان جالسا في الكرسي انما هو حبيبها الذي ماتزال تذكره بكل حواسها كما كانت تفعل في شبابها . لو كانت هذه الزيارة قبل سنين حين كان يكرهها لانها سببت له الشقاء لاخبرها بذلك بكل سرور . فكان آنذاك يريد ان يؤذيها كما فعلت هي ، لأن كراهيته لها نبعت من الحب . اما الآن فهو لايبالي بشيء . فهز كتفيه بعدم اكتراث .

عندئذ سألت سالي : «ماذا اراد الرجل ؟»

لم يجبها نيلسن في الحال . فهي امرأة عجوز ، امرأة سمينة عجوز من سكان المنطقة . واخذ يتعجب كيف احبها في الماضي كل ذلك الحب الجنوني . لقد وضع عند قدميها كل كنوز روحه ، فلم تكترث بها . خسارة ! ياللخسارة ! اما الآن فحينما ينظر اليها لا يشعر سوى بالاحتقار . واخيرا نفد صبره فأجاب على سؤالها .

— «إنه ربان سفينة . وقد جاء من ابيا .»

— «صحيح .»

— «لقد جاء لي باخبار من اسرتي . إن اخي الاكبر مريض جداويجب ان ارجع .»

— «هل يطول غيابك ؟»

هز نيلسن كتفيه ولم يجب بشيء .

كاميـــلا

كارل هوبا
ترجمة عادل كوركيس

عن الجيكية

انطفأت الاضواء وتجمع عمال البناء في الاستوديو لهدم المشهد . كان المصور ياشيك ما يزال منشغلاً مع مساعده وملاحظة النص والمخرج كرال ، المحاط بعدة ممثلين ، والذي أتى بحركات عصبية اثناء مغادرته كما لو أنه يُبعد عنه حشرة متطفلة .

أفلحت كاميلا بينكوفا بكرسي صغير في الركن ، فقد شعرت بالغثيان فجأة ومن لا شيء . ربما لأنها لم تذق شيئاً منذ الصباح . وربما بسبب التوتر العصبي . ببساطة ، انتابها دوار في الرأس . وكانت سعيدة لانها افلحت بالامساك بكرسي والجلوس عليه .

رفعت ، بعد لحظة ،رأسها وبنظرة لا حضورية انتبهت الى ذلك الدبيب وكأنها تراه للمرة الاولى . ذات الشيء نفسه دائماً .. ذلك ما خطر برأسها . دائماً ما يأتي المشهد الاخير وبعدئذ يهدمون وحسب ولا يسع المرء حتى أن يودع ذلك كله بشكل ما . فبعد سويعات لا يتبقى من ذلك كله سوى هيكل أجرد .. أسلاك ممدودة .. قواعد تمثيل متحركة ومستلزمات أخرى .

كان لكاميلا شعور كما لو أن شيئاً ما بداخلها قد مات مع هذه اللقطة الاخيرة ، ومع الكلمة الاخيرة التي قيلت بين هذه الجدران الاربعة ؛ كم من الاوقات عاشت في هذه الورشة واستديوهاتها . قد يشير مجموعها الى جزء مليح من العمر جمالاً . لقد مكثت هنا ، في الواقع ، اكثر مما مكثت في البيت .

لقد عرفت الجميع هنا ، بدءً بالبوابين ومروراً بالمنظفات وعمال الاضاءة والازياء والاقنعة ومتتبعي النصوص ومختلف المساعدين والمساعدات وصولاً الى الموصورين ، المنتجين والمخرجين هم ايضاً يعرفون كاميلا ، انها تعود الى هذا المكان كأي جزء قطعه ومعداته . لقد كان لها دائماً دورٌ أو دوير : أجمل الصيد ، أيها السادة ـ كانت تكرر ذلك ـ هوهنا . وما أن أفقد هذا الصيد حتى أفقد شيء .

لم يكن انتهاء التصوير ، قبل مدة غير بعيدة ، ليمس كاميلا بشيء . لم تكن تهتم بما سيكونه الغد لسنين طوال ، لأنها كانت واثقة من أنها ستجد في البيت مظروفاً مع عقد لفلم جديد لعدد أيام عمل .. صحيح أنها لم تصطد قط أي دور رئيسي في أفلامها الاثنين والاربعين ، التي خلفتها وراءها وان اسمها لم يظهر ضمن العناوين الرئيسية ، ولا حتى على الملصقات الجدارية ، ومع ذلك فان الامور سارت على هذه الشاكلة حتى النهاية ، بل ان ذلك كله ضاع ، في الفترة الاخيرة ، بعبارة : الآخر . لقد تحولت الى واحد من اولئك الآخرين ، الذي لا قيمة حتى لادراج اسمائهم في سجل العاملين . ولكنها ارتضت بذلك أيضاً .

المهم أنها كانت دائماً تتسلم ، في نهاية اللقطة الاخيرة ، وعداً بدوير ما في فلم لاحق .

ولكن ، كما لو أن شيئاً ما قد تغير اليوم .

بعد أن تمت تصفية المشهد ، الذي كان لها فيه دور صغير ، والذي انتهىٰ التصوير بانتهائه تماماً ، انتظرت أن يشرع كرال بتحريك جسمه ذي المائة كيلو أو يحرك لها اصبعه كما يفعل المدرس مع تلميذته ويقول : كاميلا ، الى اللقاء اذن الشهر القادم . هذا ما كانوا يرددونه لها من المفوض المتحذلق بوردا ، الذي كان يحبذ الانتاج المشترك ليكون باستطاعه الاقلاع مع هيئة الانتاج والممثلين الى مكان ما للخارج ، الى بيا الهادىء ، الدائم الغور في ذاته» وخفالا المتصارخ ، الذي كان يحبذ اخراج وتمثيل كل شيء بنفسه .. كذلك فرآنا العطوف الذي كان يتفهم الجميع بتسامح إلا نفسه ، حتى تم نقله على اثر جلطة قلبية .

كم شاهدت من اولئك خلال هذه الاعوام . كم سقط منهم وكم غادر منهم ، وكم تشاجر منهم دفاعاً عن رأيه وفنه عندما

كن مخالفاً لفن الآخرين . لكنه كان لدى الجميع عمل .

ما لهم جميعهم رحلوا ، الا هي فقد بقيت .

لا شيء اليوم !

كان المخرج كرال قد غادر المكان ، كذلك المصور باشيك وملاحظ النص ايفيتا .

كيف ان أحداً لم يقل لي شيئاً ، انه الفلم الرابع الذي أعمل به مع كرال . وكان في كل مرة يقول لي : اني احسب حسابي معك للمرة القادمة ، يا كاميلا . أما اليوم فلا ، إنه حتى لم ينظر اليّ اليوم ، لقد اختفى ولم يودعني . لماذا ؟ ذلك ما قالته مع نفسها وقد نسيت تماما أنها تجلس على كرسي صغير وأنها تعيق عمال البناء في عملهم ، انها حتى لم تسمع نكاتهم ، ولا الضحك والسباب الخارق . الم تعودوا راغبين فيّ ؟ الم تعودوا بحاجة اليّ ؟

لماذا يا ترى ؟ هل تراني اصبحت مسنة جداً ؟ لكنه يوجد احيانا دور ما لمن له مائة عام .

وانا بلغت السادسة والخمسين الآن ، الآن . أم لا . لم لا تملكون قدراً من الجرأة وتقولون لي ذلك بلطف ، وجهاً لوجه : انظري ، يا كاميلا ، لقد اصبحت الآن من (الخردوات) فما العمل معك يا بنيه ؟ العقد السادس على منكبيك ، انك في الواقع تذكري لاماج وسلافينكي، الانتداب والحرب وذلك الالماني صاحب الجزمة عند احتلالهم هذه الورش وقيامهم بتصوير تلك الترهات النازية ... لا ، هؤلاء لا ، لا اتذكرهم ايها الشباب ، دافعت عن نفسها مع نفسها ، لم يكن لي مع اولئك أي شيء ، فقد فضلّت العمل في المصنع وتقرحت يداي انا وممثلون آخرون ممن لم يشاؤوا خدمة الفاشيين . وتتذكرين البناة الأول ؟ هذا نعم ، كيف لي ان لا اتذكرهم فانا كنت أصغر بسنوات عدة ، حينها كان المرء مستعداً للتمثيل بالمجان . كنا نمتلك حيوية كبيرة ، وكان ذلك كله يهزنا جميعاً . وتتذكرين أيضاً ، يا كاميلا ...

ــ يا سيدة كاميلا ، اننا نقوم بتصفية الاشياء هنا . نخاف الا يأخذ منك البرد سمعت ذلك من ورائها من مساعد الانتاج أدولف الذي كان دائماً مسرعاً الى مكان ما .

ــ آدو ، جمعت كاميلا نفسها ، نهضت بسرعة وامسكت به من كمُ سترته ذات المربعات : لحظة واحدة ، يا آدو ، أود أن أسأل حضرتك عن شيء ما . لكن عدني ان تقول الحق ، رفع ادولف اصبعين بشكل مسرحي وأقسم : لا شيء غير الحق .

قالت كاميلا :

ــ اشاهدت ؟

ــ شاهدت .

ــ كرال صور اللقطة لمرتين فقط ثم صور اللقطة بشكلها النهائي رأساً ؟ الحظت ذلك ؟

ــ كيف لا أكون قد لاحظت ذلك ، فعيوني في كل مكان .

ــ وبعد ؟

ــ أظنك سعيدة من أن العبء زال عنك ، اليس كذلك ؟ فالامر طال ، وتجاوزنا المبالغ المخصصة ، سيكون من القال والقيل الكثير ثانية .

كانت كاميلا واقفة قبالته ، كانت أقصر منه بمقدار رأس وقد تعلقت على شفاهه .

ــ ان هذا لا يهمني ، يا ادولفيكو . فانا أريد منك سماع شيء آخر . لقد رافقت التصوير كله ، لهذا فقد شاهدتني . وهذا ما يسرني سماعه منك ، يا ادولفيكو .

ــ وما الذي يسرك سماعه ؟

ــ كيف كنت ؟

ــ انت ؟

ــ بالطبع أنا ، يا ادولفيكو . فانا لم أسألك عن شيء من هذا القبيل قبل الآن قط ، أما اليوم فلي أن أعرف .

ــ ومن أجل ذلك أخترتني أنا ؟

عينا كاميلا لم تفارقا شفاهه .

ــ طيب ، كما في كل مرة ، وكيف لك ان تكوني ، يا كاميلكو ؟ ثمة الف لغو ولغو حول التأخير . انها لفضيحة يا كاميلكو . ها أنا أسمعهم الآن وكيف يتعرض بعضهم للبعض بالكلام النابي .

ــ الم اكن اسوأ من المرات السابقة ؟ الحت بفارغ الصبر .

ــ لا أبداً . وماذا يعوزك أنت ! أتدرين ، قد يتحملون بضعة آلاف اضافية ، ولكن مئات الاوراق ...

ــ اتحسب الحساب معي للفلم القادم ، يا ادولفيكو ؟

ـ ماذا أنا ؟ لو أن الامر بيدي لأعطيت كل واحـد دوراً . لكن هذه المائة الف ...

وافلت من قبضتها وأختفى في الممر . ما الذي لا تعرفه يا ادولفيكو ؟ انك تعرف الكثير لكنك تقول القليل . وماذا اعرف انا ؟ كم انا ، الآن بالذات ، بحـاجة لمعـرفة ما اذا كانوا ما زالوا يحسبون لي حساباً .

ازالت كاميلا المساحيق عن وجههـا في غرفة المنزع بكل بطء وتعب .

كانت هناك ريناتا ما من قسم الازياء تنتظر بفارغ الصبر حتى تغير كاميلا ملابسها كي تأخذ (الكوستم) منهـا . تطلعت كاميلا الى نفسـها في المرآة الطويلة الممتدة على طـول الجـدار الامامي ، لاحظت ظهـور التجعـات المختفية تحت رواسـب المكياج . على الجبين ، حـول الشـفاه والعيون ، الغضـون على العنق وتحت الاذنين .

ـ يا ريناتكا ؟

ـ بقيت هناك التنورة والاحذية ، قالت ريناتا : انا بانتظار أن اذهب للبيت حيث ينتظرني مستشفى بكامله ، فالصبي محصّب وفاشكا مصابة بالانفلونزا .

ـ الا تعرفين ماذا سيصورون في الـ (6) ؟

ـ تدرين اني لا اعلم . يقـال انها قصـة عصرية . لقـد رأيت الازياء . دعيني اقول لك ان النســاء ، هذه المرة ، عرفن ماذا لهن ان يرتدين ، فهذا القماش ، يا سيدة كاميلا ، قماش جيد .

ـ ومن سيقوم بذلك أتعرفين ؟

ـ السـيد المخـرج كرال . انحنت ريناتا على كاميلا الجـالسة وأضافت بهمس : انه الآن في البورصة .

أسعي للامساك به .

ابتسمت كاميلا لها وقالت : أنت طيبة .

اختفت ريناتا مع (الكوستم) واتجهت كاميلا بكوسـتمها المدني الى النادي أملاً في أن تلحـق هناك بأحـد ما تستطيع ان تأتمنه معاناتها وقلقها . وفي الطريق فكرت مع نفسها ، كم يوجد هنا من أناس عاشت معهـم لحـظات كثيرة وجميلة ، من ممثلين ، ومسـاعدين ، وعمال اضـاءة . ثم قالت : «اكثرهم اصـدقائي . وانا أبقى بالنسبة لجميعهـم كاميلا . ربما هم لا يعـرفون حـتى لقـبي ، معـظمهم هنا . ربما استطاع أحـدهم أن يجيبني عما لا أتمكن من الاجـابة عنه بنفسي . اذا كنا نسـتطيع أن نشرب ونتقاذف بأسخف الخصوصيات ونساعد بعضنا الآخـر حينما كان يقع أحدنا في مأزق ما ، واذا كنا نستطيع ان نعـوى من أجـل المزاح فقد نثبت أيضاً ان نقول كذلك ، لم يعـد لي ها هنا عمل ما .

كان كرال واقفاً عند الطاولة العـالية ، التي يقـدم عبرها الطعام والشراب ، محاصراً من كلا الجـانبين بعدة فتيات مازلن كما كن عند انتهاء تصـوير فاصـل المنوعات الهـزلي . نصـف عاريات ، بصداري الاثداء السوداء . كانت «القنفـذة» الحلبية تدغدغ كرال وتسقيه عصيراً .

اخذت كاميلا لنفسها صحناً فيه سندويجات وقهوة . انحنت عبر الطاولة العـالية كي تبصر كرال . كل ما رأته كان الوجــه الطويل ، الذي ضاع منه الانف والعينان . كان يحدق في مكان ما من الفراغ دون ان يلحظ لغو الفتيات .

ـ اليست معك ، يا كاميلا ، عربة بالمصادفة ؟ سأل رجل كبير السن بقميص رصاصي ذي ياقة مدورة .

ـ أنا ؟ من أين لي أنا بسيارة ؟

ـ ما العمل ، سـآخذ تاكسي اذن . يا لرجلَي الضـائعتين يا بنية .

خاط هرونيتس القهـوة وأوسـع من الياقة المدورة كما لو أنه يعرق . نظرت كاميلا الى اصابعه النحيفة وقبضته الرقيقـة ، ثم عبرت بنظراتهـا على خـدوده الحيويةَ والمُسرة ، التي بدت وكأن الزمن نسي أن يخط السـنين عليهـا وان بلغـت السـبعين . قبل عامين وحين مُنح لقب فنان باستحقاق .

دعاها مع آخـرين الى داره في الحـي الصـغير . كانت قد مثلت مع هرونيتس عدة افلام وكان انطباعهـا عن انه عنكبوت متوحد سـدّ بابه عن الناس . في تلك الامسية عزف هرونيتس على الجلو ورافقته كاميلا على البيانو» أراها صـوراً قديمة وشمعدانات (باروكية) وصحوناً مختلفة تزينها مناظـر رعوية . كان يقـول : هذا من صنـع اناس كانوا يعشـقون الحـرفة ، ولم يكن يشرب وقتها شيئاً يذكر ، لكنهم تحدثوا وتذكروا بداياتهم .

عند ذاك ادركت كاميلا أنها كانت لا تعـرف عن هرونيتس

إلا القليل ، الآخرون أيضاً لم يعرفوا عنه إلا القليل ، بل لا شيء في الواقع . انه لمن الضروري عندما نلتقي بشخص ما ان نكشف له اننا قادمون من أجله وليس بسبب حصوله على قطعة معدن ، وبهذا الشكل سيصدقنا ويفتح لنا صدره .

ـ تعالي نجلس ، لا أتحمل الوقوف . رجلاي قد أنهت خدماتها .

جلسا الى مائدة صغيرة . شرب هرونيتس القهوة دفعة واحدة ، ثم بدأ بتصيد راسب القهوة من الفنجان .

ـ ان كرال شخص لا اجتماعي ، ينهك الناس كما لو كانوا عبيداً ، لن أصور معه بعد .

ـ ماذا عنك ، يا لادين . أنت تستطيع أن تسمح لنفسك بذلك .

ـ ماذا ؟

ـ ان ترفضه .

ـ افعلي أنت ذلك أيضاً . ولا تتعبي نفسك ، ارتاحي . فالمرء لديه صحة واحدة ، يا كاميلا ، واحدة فقط . وهذا اللااجتماعي يطاردك كما لو أن عمرك عشرون . ارتاحي .

ـ لماذا ؟ أتعتقد ، قالت ذلك ونظرت الى و؛ أتعتقد اني أبدو متعبة ؟

ـ هذا ما سيحدث لكل واحد منا ذات مرة .

ـ اعني ، يا لادين ، فيما اذا كان ذلك بادياً علي ؟

رفع بصره عن الفنجان اليها : من الممكن أن تحسدك أيةُ إمرأة في الثلاثين .

ـ انك طيب ، . شفطت القهوة وطوقت يديه فوق لوح الطاولة : اسمع يا لادين ، أنت ؟ ما رأيك فيّ ؟

تطلع هرونيتس اليها بتعب : الا تفضلين شرب شيء ما ؟ لديهم هنا كونياك جيد الى حد ما .

ـ انك ، يا لادين ، تعرفني لسنوات عديدة . مثلنا معاً في افلام عدة . أنا أعرف ، أضافت بعجلة عندما أرتد بيده وكأنه يريد رفض شيء ما : اني مثلت سخافات وأنت مثلت الادوار الرئيسية والفارهة . لكن الفلم ليس مسرحاً ، لا ، يا لادين ؟ في المسرح تأتي وتقول عدة كلمات ثم تغادر ، أما في السينما فنحن دائماً معاً ، أشهر عدة معاً . لقد عملنا ... .

نهض هرونيتس بصعوبة وتوجه نحو الطاولة العالية وعاد بكأسين من الكونياك . دفع باحديهما الى كاميلا أما الثاني فعبه رأساً . قالت كاميلاً :

ـ لم أكن اشرب في السابق .

ـ اني اشرب منذ لم تعد قدماي تخدماني . اكمل شربه ، نظر نحو كاميلا وقال : لماذا تخبريني بكل ذلك ؟ ما الذي تريدين معرفته ؟

ـ ما الذي تعتقده عني ، اعني كممثلة ، يا لادين . وأرجو الا تعيقك اية اعتبارات . فانا أحتمل بعض الشيء .

ـ انظري ، يا كاميلا ، أنت في الواقع تعرفين الوضع هنا . المقدرة ، الموهبة ، الجمال ، الروح . قطّب هرونيتس بسخرية : على المرء أن يمتلك كل هذ فهذا هو .. وهذا ما يجب .. أنت أيضاً امتلكت ذلك ، لكن يجب ان يكون هناك ، اضافة الى كل ذلك ، الحظ . مثل النجمة ، أتفهمين . النجمة التي تضيء لك ، وما دامت تضيء لك فليس لك ما تخافينه . والذي ليس لديه مثل هذه النجمة ، عليه ان يلملم نفسه حالاً .

ـ والا فانه ينتهي مثلي ...

ـ هذا ما لم اقله ، ادارهرونيتس القدح الفارغة احقاً لا تعرفين من لديه عربة هنا ؟

انا لا أستطيع بهذين الرجلين الوصول الى اي مكان . انهما تتحولان فجأة الى قطعة خشبية وينعدم الحس فيهما .. ولا شيء . لا شيء ، ياكاميلا ، كمثل فرعين خشبيين ، لادين قالتها بالحاح ومن جديد وضعت يدها على يده ، التي كنت ممسكة بالقدح : أخاف ان يكون هذا الفلم فلمي الاخير . أتفهم ؟ الخوف . لا أستطيع أن أشرح ذلك ، لماذا ، انا في الواقع خائفة ، منذ اللحظة التي انتهى فيها كل ذلك بعد الظهيرة .

ـ وما الذي تخافينه ؟

ـ من اني لن أمثل بعد .

ـ وهذا ما سيؤسفك الى هذه الدرجة ؟ دعينا من ذلك ، يا كاميلا . فانا بانتظار هذه اللحظة من سنين ، لكنهم في الاخير يقنعوني دائماً ، يعدوني بالكثير ، وماذا أفعل به ؟ لو امكنهم أن يحصلوا لي على رجلين جديدين .

ــ أنت لا تعيش الانتظار ، يا لادين . ثم انك لا تقدر أن تعيش بدون ذلك . أنك تنتقل من دور الى دور لأنك شخص ما . أرادت ان تضيف : وانا لا شيء ، لكنها ابتلعت الكلمات الاخيرة .

ــ كل ما أعرفه هو أني اصبحت عجوزاً .

تناولت الكأس وعبتها بجرعة واحدة . أحست كيف ينزلق الكونياك كمثل الافعى الساخنة عبر المريء الى المعدة .

ــ قد يكون لهذا اللا اجتماعي سيارة هنا . سأسأله . ورفع هرونيتس نفسه بصعوبة .

ــ انتظر . وامسكت به : لحظة اخرى بعد ، لا تتعجل . رجته بخفوت .

ــ ما الذي تريدينه مني بالضبط . اني عجوز ومريض ...

ــ اتعتقد اني ما زلت ... جيدة كما في السابق ؟

ــ جيدة ؟ جلس هرونيتس ثانية وبصعوبة : ما معنى ان نكون جيدين في الفن ؟ ربما أنت تعرفين ذلك ، أما أنا فلا . اضافة الى اني لم أتفلسف حول ذلك قط ولا أهتممت بذلك ايضاً . انا لست ناقداً .

ــ لهذا السبب بالذات ، يا لادين . أنت ممثل . وانا اودك . انك تعرفني ، هل تذكر عندما جئتَ الى هنا . لقد قلت لي ...

ــ ولا حتى كممثل ، يا كاميلا . لا تصدقي الممثلين . الممثلون قوم كذابون . كل منهم يرىٰ نفسه فقط . كل منهم هو ذلك الاحسن ، حتى ولو كان خرقة عادية . لكن معه الحق حين يرى ذلك في نفسه . فلو لم يعتقد ذلك فما الذي كان سيفعل ؟ هذا ما لا يحتمله أحد . كل واحد يجب ان يكون مقتنعاً بأنه ذلك الاحسن ، يا كاميلا . يا الهي ، هذان الرجلان ... اليس لديك اقراص ما على الاقل ؟

ــ اعرف ذلك ، يا لادين . ولكن يمكن الاعتقاد ، الف مرة ، بأنك الممثل الاحسن طالما الآخرون يقولون ذلك عنك ، وطالما يقولونه بصوت عال ، وامام الجميع ، بأنك تعرف شيئاً ما . والا فان اعتقادك بذلك هباء . لا ، لا تقل لي ، يا لادين ، ان اولئك الآخرين من حولنا يمكن أن يخطئوا أيضاً ، وأن ليس معهم الحق في انهم غالباً ما يرفعون شخصاً ما ثم ينطفيء بين ليلة وضحاها . هذه حقيقة ، وهذا طبع أناني . انهم يقولون شيئاً ما عن شخص ما ، أما عني ، يا لادين ، فلم يقل أحدٌ شيئاً ما على الاطلاق . أتدرك ذلك ؟ لا شيء .

ــ اكملي الشرب وتعالي . سأدبر سيارة تاكسي ، رجلاي تؤلماني بفظاعة . أنت لا تعرفين ما معنى ان تكون الارجل كقطعة من الخشب الميت . اليس لديك أقراص ما ؟

ــ ماذا ؟ سألت كاميلا ، وكأنها لم تفهم عم يسأل هرونيتس .

ــ قرص . وينيل أو آلجين أو أي من تلك الخنازير المسكنة .

ــ قرص ؟ كلا . رأسي لا تؤلمني .

ــ لكن رجليّ تؤلماني ، يا كاميلا .

ــ رجليك ، قالت كاميلا ذلك ، وكأنها للتو قد فهمت عماذا يتكلم هرونيتس .

ــ علي أن اذهب الى برنو في الصباح . سيأتون لأخذي في السادسة . عبّس هرونيتس ومسح على ركبتيه تحت الطاولة : مع هاتين الرجلين ، يا كاميلا ... الا تريدي كأساً أخرى من المارتيل ؟

ــ انك طيب يا لادين .

ــ أيُ طيب . قال هرونيتس ذلك واتكأ براحتيه على الطاولة ونهض بكآبة : عندي رجلان مريضتان وحسب . لم أعد افكر بشيء سواهما . لم يعد شيء يهمني غيرهما ، لانه حالما تتوقفان عن السير سأموت . أي ، كاميلا ، سأموت . لا تقطبي . لقد حملتاني في هذا العالم سبعين عاماً ، وما حزت عليه قد حزته بفضلهما . ابتسم هرونيتس بالم : لقد كتبوا دائماً وقبل أي شيء عن رجلي . اذهبي واستريحي . اضاف ذلك ومرر يده على كتفها برفق .

نظرت وراءه دون عتاب ودون أسف أيضاً . عندما اختفى وراء الباب ، نظرت في ارجاء المكان ثانية . رأت أناساً معروفين وغير معروفين في السينما ، حيوها ، مروا حول مائدتها ووضعوا أيديهم على كتفها . تماماً كما فعل هرونيتس قبل لحظة حين ودعها

كان ذلك أشبه بتحية تمسيد أو تقدير أو صداقة ، ومع ذلك فكرت كاميلا لنفسها : أشبه بقرص الرماية المزوق . من صفيح ، صفيح عديم الشعور والحياة .

غادرت الى مكان حفظ الملابس ، أخذت معطفها المشمع

لازرق وعندما اجتازت القسم الخاص بسجلات الاحصائيين وممثلي الكومبارس ، القت بنظرها الى الادارة . كانت السيدة مارجا نكوفا المتوردة الخدين ما تزال تنقب في السجلات .

— ما الذي يبقيك هنا مثل الفزاعة لحد الآن ، يا سيدة روجينكا ؟

— ولكن لا شيء . اجابت ذات الخدود المتوردة من قسم السجلات .

— اليس هناك شيء ما بخصوصي ؟

— لك ؟ كلا ، حالياً لا شيء .

— ولا ... الم يخبرك كرال بشيء ما بعد ؟

— كرال ؟ لا . لا أحد . لكن ذلك سيأتي ..

— اتعتقدين ؟ أرادت أن تنهي الحديث ، لكنها أضافت وكأنها ، رغم ذلك ، تحتاج للتأكد مرة أخرى وحسب : لكن ، الآن لا شيء ؟

— لا شيء .

— ليلة طيبة .

— طيبة . وابتسمت ذات الخدود المتوردة .

كان الهواء بارداً . ضمت كاميلا المعطف المشمع الى جسمها ومسدت شعرها ، الذي أطاح به الهواء عند مدخل البناية . كان المصباح العمومي في الباحة أمام البوابة ، يضفي شعاعه بتقطع غير منتظم . اجتازت البوابة الخارجية . سمعت وراءها صوت البواب روجيكا : أهكذا باكرة الى البيت ، سيدة كاميلا ؟

هزت رأسها بصمت .

— هل أنتهيت بالنسبة لليوم ؟

— لليوم وكذلك للغد . قالت كاميلا .

— كفاك ذلك تماماً ، اليس كذلك ؟ منذ السادسة صباحاً وأنت هنا الاولى دائماً . مثلي أنا . ليت الامر ينتهي معي أيضاً . أأنت ذاهبة سيراً على الاقدام ؟

القت كاميلا ببصرها الى عتمة السماء .

ـ ماذا تعتقد ، هل ستمطر ؟

ـ لكن من أين ، قال روجيكا : ليس من ماذا ، انها مجرد ليلة سوداء جميلة الى درجة .

— ليلة طيبة اذن ، يا سيد روجيجكا .

— برفقه الله ، قال البواب وعاد الى مكان مراقبته .

برفقة الله ، فكرت كاميلا مع نفسها .

ولد القاص كارل هَوْبا في 26/ /1920 في براغ .

في أحدى دور النشر كمترجم ومحرر ابتدأ مسيرته الادبية بقصة «الارجاء» عام 1958 ثم أصدر بعدها (فجر الليل) (الساعات الرملية) (اقاصيص من الحياة) ، (الموت والرجاء) وغيرها / ومن مجموعات القصصية الاخيرة (آمال العشاق) و (حين تسمع الاجراس) .

يتناول كارل هَوْبا حيوات أناس عاديين ، بسطاء ، في لحظة معينة ومن هذه اللحظة يعود الى الوراء .. فلا نجد حياة مقبلة ولا نجد آمالاً عراضاً ، بل نجد ما يشبه محاكمة للماضي .

نظريات الأدب في القرن العشرين

Theories of Literature in Twentieth Century

- 1 -

يستند هذا الكتاب ، بكليته ، على الافتراض باننا لا نستغني عن الاعتماد على النظريات الادبية في سعينا لايضاح النصوص الادبية ولاعتبارها وسائل للايصال والتلقين . لذلك يدرج المؤلفان نحو اهم النظريات التي اصطنعها الادب نفسه ، لتبيان اثرها في الادب ، والسبل التي يسلكها لبلوغ غايته .

الا ان القول بأن البحوث الادبية تعتمد الاعتماد كله على الاتجاهات السائدة في الادب الخلاق ، لا يجوز اطلاقه على علاته ، بل لابد من مناقشته . وقد يقال ان الرواية السايكولوجية هي المسؤولة عن ظهور النقد الادبي السايكولوجي ، مثل ما ان الشكلية الروسية مدينة لافكار (المستقبلية) وشعاراتها ، على رأي (بومورسكا ، 1968) .

ثم ان هنالك مقولات اخرى مختلفة . من ذلك ، مثلا ، ان الاتجاهات الجديدة في نظرية الادب ناشئة من التطورات الجديدة في العلم والمجتمع ، كما هي حال النقد الادبي الماركسي ذي الاتجاهات السياسية الاجتماعية . لا شك ان البحث عن البناء الادبي او النظام الادبي مدين للمذهب الگشتالتي Gestalt في علم النفس ، ثم تأتي فكرة وينكنشتاين القائلة بأن الفن يتحدى التعريف . وهذا امر يؤكده جورج واتسون برفضه تعريف حتى مفاهيمه ، قائلاً بلا جدوى تعريف مفاهيم العصر ، كالذي وضعه رينه ويليك باعتماده التعريف (الوصفي) لتعريف مذاهب كالكلاسيكية ، والرومانسية ، والواقعية ، والرمزية وغيرها ، وعلى ذلك فلا يمكن لنتاج بعينه منفرداً ان يمثل (مفهوم العصر) ، ومن هنا جاء قول واتسون : «ان معرفتك بالرومانسية لا تستوجب ان تكون قادراً على وصفها ابداً .» الا ان هذا ما لا

D.W. FOKKEMA
ELRUD KUNNE-IBSCH
Theories of Literature in the Twentieth Century
Structuralism
Marxism
Aesthetics of Reception
Semiotics

تأليف د . و . فوكيما ، استاذ الادب المقارن بجامعة اترخت / هولندا والرود كون ـ ابش ، استاذة الادب المقارن والعام بجامعة امستردام .

هذا الكتاب من منشورات C. Hurst lo Co (Publishers) Ltd. وقد صدر في لندن في 1978 ، ثم صدرت طبعته المصححة الاخيرة ، والتي هي بين يدينا ، في 1979 ، بتسع عشرة ومائتي صفحة من القطع المتوسط .

وللكتاب عنوان ثانوي ، هو :

البنيوية
الماركسية
جماليات التلقي
علم العلامات

يرتضيه المؤلفان ، فيقولان بأن رأي واتسون هذا «سوف يكم افواهنا ويجعل نتائج بحوثنا عصية على النقد . ان تجنب تعريف المفاهيم الادبية يعني نهاية دراسة الادب دراسة منهجية .» .

ومن بين نظريات ويتگنشستاين نظرية (التشابه الاسري) ، التي ماتزال مبهمة ، اذ كيف يمكن وضع مجموعة من النصوص الادبية ضمن اسرة واحدة . غير ان نجاح هذه النظرية يعزى الى ان لمفهوم الادب معاني مختلفة باختلاف الازمنة وباختلاف الحضارات ، اذ لا ريب في ان الادب ليس مفهوماً «جامداً» ، بل تجب دراسته تاريخياً وتزامنياً ، فهو بناء لغوي داينمي ، على حد قول تنجانوف ، فان بعض النصوص ادخلت ضمن اسرة الادب في زمن معين ومكان معين ، بينما هي في زمان ومكان مختلفين لم يعتبرا كذلك . بل ان هوراس ادرك ان «الكلمات تموت من الشيخوخة» .

ثمة اتجاه آخر . كان الباحثون يرون عدم امكان الفصل بين (تأويل) المعنى واصدار الحكم (التقويم) ، وهذا ما يؤخذ على الاتجاه التاريخي الذي لا يقدر قيمة النص الا ضمن سياقه التاريخي المرتبط بزمانه ومكانه . وكان ولفگانك كايزر ، واميل ستايجر ، و . هـ . تيزينگ ، من المخالفين لهذا المنحى ، بينما كان اوستن وارن في امريكا اضعف منهم معارضة ، غير ان رينه ويليك يؤكد قائلاً ان «التثمين ينمو من الفهم ، فما التقدير الصائب الا من الادراك الصائب» .

ثمة سؤال حاسم : ترى الى اي مدى يمكن صياغة الفرضيات الادبية بحيث تدعي لنفسها صفة الشمول والاحتواء ؟ يرى المؤلف ان نظرة عجلى بهذا الاتجاه مخيبة للامل في التوصل الى نظرية موثوق بها ، فاصحاب النظريات الادبية لا يستطيعون الادعاء بشيء سوى كونهم قد وضعوا اسماء لبعض الظواهر او لمجموعات من الظواهر (كالوزن ، والقافية ، والمحسنات اللفظية ، والبنى القصصية ، والاجناس ، والمفاهيم الزمنية ، والمعتقدات والرموز ، وغيرها) فحسب .

ومع ذلك فلا ينبغي ان نستبعد الهدف في التوصل الى فرضيات شاملة سارية المفعول . فالقانون الاقتصادي المعروف بقانون الغلة* يصح في الادب ايضاً . على ما يقول به آرثركوسلر ، وان هو لم يحدد موضع تطبيق هذا القانون على الادب ، ولا ضرب له الامثلة .

ولئن لم نستطع ايجاد قوانين شاملة ذوات علاقة ، فلا شك اننا قادرون على رؤية كون الادب تسوده (علاقات) تتصف بالشمولية من حيث طبيعتها .

— 2 —

اول اشارة الى الشكلية وردت في المقال الذي نشره شكولوفسكي في بطر سبورج سنة 1914 ، كما انها كانت همزة الوصل بين المستقبلية والدراسات الانضج عن الشكلية الروسية ، او الاسلوب الشكلي ، الذي قضي عليه في حوالي 1930 لاسباب سياسية ، ونزح عدد من اصحاب المذهب الشكلي الى جيكوسلوفاكيا ، فغدت براغ واحدة من اهم مراكز الدراسات اللغوية والادبية خلال العشرينات وعند ظهور النازية ، اضطر كثير من الباحثين ورجال الفكر الى الهجرة من جيكوسلوفاكيا ، وكمت افواه الذين لم يهاجروا .

غير ان البنيوية ظلت على قيد الحياة في الاتحاد السوفيتي ودول اوربا الشرقية ، وعلى الاخص بعد موت ستالين في 1953 ، وعلى الرغم من كل الظروف فان المراحل الثلاث ، المتمثلة في الشكلية الروسية ، والبنيوية الجيكية وعلم العلامات ، لم تفقد اتجاه مسيرتها ، منذ انشاء (جماعة موسكو اللغوية) في 1915 على يد رومان جاكوبسون وزملائه ، وهو القائل في 1921 ان «الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية» ولم يغير رأيه هذا بعد اربعين سنة في كتابه (اللغة والشعر) الذي صدر في 1960 . لذلك يمكن القول بأن كل مدرسة من المدارس الادبية والاوربية تستقي من التقاليد (الشكلية) بصورة من الصور ، بحيث انها تسعى الى وضع صيغتها الخاصة بالشكلية فما هي اسس (الشكلية) هذه ؟

من اهداف (الشكلية) الرئيسة دراسة الادب دراسة علمية ، أي انها تؤمن بامكان ذلك . ومن اقوال الشكليين ان الفهم من خلال الشكل الفني يعيد الينا وعينا بالعالم ويجعل الاشياء مفعمة بالحياة . ويقول أحد منظريها (ايخنبوم ، في 1926) : «اننا نصنع مبادىء مكينة ونلتزمها ما دامت تحظى بتأييد المادة ، فان تطلبت هذه تغييرها او تعديلها فلن نتوقف ، وهذا يعنى اننا ننفصل عن نظرياتنا ذاتها ، وهذا ديدن العلم ...

ـ اهمية عدم ما لا تقاس بتوكيده الحقائق ، بل بتغلبه على الاغلاط» . وهذا يعني ان كل ما يقوله العلم عن الادب قابل للنقض . وان ليس ثمة حقيقة ثابتة ومطلقة . ومن اقوالهم ايضاً (كروجينيش) : ان الشكل الجديد ينتج محتوى جديداً ، وان المحتوى الجديد يكيفه الشكل . وهذا يستدعي القول بأن للاشكال المختلفة معاني مختلفة ، مع ان اغراضهم ايضاً «تحرير الكلمة من المعنىٰ» ، إلا ان هذا مخصوص بالشعر والشعراء .

ثم يخلص المؤلفان الى القول بأن البحث عن مبادىء البناء في النصوص الادبية لا يستلزم القول بأن ذلك يتضارب مع رفض صياغة النص صياغة جديدة . ثم ان الرأي المغلوط فيه والقائل بأن الفن تفكير بهيئة صور ، انما نشأ ، على رأي شكلوفسكي ، جراء القول بتماثل لغة الشعر ولغة النثر . إلا ان الأمر غامض هنا ، هل المقصود هو النثر اطلاقاً ، ام يتثنى النثر الفني من هذا التعميم ؟

كان الشكليون ، في ميدان الرواية ، يسعون الى اكتشاف التقنية التي تحاك بها القصة . لماذا ، مثلا ، منح النزل او (الخان) في (دون كيخونة) مكانة مركزية ؟ شكولوفسكي يجيب على هذا السؤال بقوله ان الخان هو النقطة التي تبدأ منها حكايات عديدة ، النقطة التي تتقاطع فيها كل خيوط الرواية ، أي ان الخان هو العامل الانشائي الذي له اهمية كبرىٰ . ان (عامل البناء الرئيس) في الرواية هو (العقدة) ، وفي الشعر هو (الايقاع) . غير ان الشكليين الروس لم يجدوا بدا ، بمرور الزمن من القبول بأن هناك عوامل أخرى ايضاً تتشابك في الفنون اللفظية .

ثم ان هذه العوامل هي التي تعيننا على تحليل النص الادبي ، ما دام تقسيم الفن الى عناصر اولية امر غير ممكن . وقد كان تحليل النص الادبي ، وليس تنظير الادب ، هو شغلهم الشاغل .

وفي 1960 ، يوم ان ضعف الاهتمام العام بالثقافة ، حظيت الدراسات البنيوية الادبية في الاتحاد السوفيتي بتحفيز قوي على ايدي اللغويين العاملين في حقل نظرية ضبط ايصال المعلومات ، وعلى الاخص المختصين بأجهزة الترجمة . فأعمال الشكليين التي ظلت حوالي ثلاثة عقود من الزمن تئن تحت سياط نقد (الحزب) القاسية ، عادت فنالت الرضى ، واعيد طبعها ، وقيل عن الهجمات السابقة انها كانت بدافع من «علم الاجتماع المبتذل»

ان في الادراك الفني للحياة عناصر تشترك منحاها مع نظرة المؤرخ والاقتصادي والفيلسوف ، وان اختلف في الاسلوب ، فالفن يختلف عن العلم ، وهو يعمل على مستوى مختلف وبوسائل مختلفة .

باختصار : درس الفن يعني البحث في مسائل لم تتناولها العلوم الاخرى ، اذ ليس بمقدورها اصدار الحكم عليها بسهولة . لذلك فقد لعب علم العلامات Semiotics منذ البداية دوراً رئيساً في البنيوية السوفيتية الحديثة ، ابتداء بالتقرير الموسوم باسم (ندوة حول الدراسة البنيوية لنظام العلامات) (Symposium on The Structural Study of Sign Systems) .

حيث جاء تعريف كلمة Semiotics بأنه العلم الذي يدرس «جميع منظومات العلامات المستعملة في المجتمع البشري» . ويأتي ج . م . لوتمان على رأس المعنيين بهذا الموضوع مع الاكاديميين الآخرين ، فنشروا ابحاثهم متسلسلة تحت عنوان (بحوث في نظام العلامات) (1964) . وقد وصف احد النقاد الفرنسيين بحوث لوتمان بأنها ثورة كوبرنيكوسية في دراسة الادب . يرفض لوتمان التعامل مع المفهوم التجريدي او المبسط للمعنىٰ ، إلا انه لا يهمل المعنى ويعتبره من مقومات الادب .

يرى (آير ماخر) (1971) ان علماء العلامات الروس ، بما فيهم لوتمان ، لا يعنيهم ابداء الرأي في العلاقة الاجتماعية او حقيقة الاعلام الفني .

على ذلك ، تكون الشكلية الروسية قد تطورت الى البنيوية في جيكو سلوفاكيا ، والى البنيوية العلامية في الاتحاد السوفيتي في الستينات .

ـ 3 ـ

اما في فرنسا ، ففي 1955 اعترف كلود ليفي ـ شتراوس بأنه لم يقع تحت سحر الفينومينولوجيا (علم دراسة الظاهرات) ، ولا الوجودية . وعلى الرغم من ان نصوص البنيوية الكلاسيكية قد كتبت اصلاً بالفرنسية ، فأنها قد واجهت المقاومة من العالم المتكلم بالفرنسية ايضاً .

ان مقـولة هنري برگسـون عن التتابع الزمني ، التي عارض بها الزمكان الفيزياوي تؤيد أولية الفـرد ، وهي تنفي التكرار او عودة اللحظة ذاتها . هنا تفترق الوجـودية عن البنيوية ، فحتى سارتر يقـول «برغم اننا لسـنا من اتباع المذهب النسـبي ، فاننا نؤكد بقوة ان الانسان مطلق» .

تعتبر سنة 1965 نقطة حـاسمة في الحياة الادبية في فرنسـا ، بصـــدور عدد من الكتب المهمة لادباء من امثال : رولان بارت وريمون بيكار وغيرهما ممن مهدوا الطريق للبنيوية في الدراسـات الادبية والتي يمكن تقسـيمها الى ثلاثة اتجـاهات متميزة : النقـد البنيوي ، وعلم الحكاية البنيوي ، ووصف النصـوص لغـوياً - بنيوياً .

يتفتح النقد البنيوي ، اكثر ما يتضـح ، عند بارثه في كتابه (عن راسين) (1963) بالاضافة الى مقالاته الاخرى ، ويتناول فيها موضـوعات مثل «تقـرير المعـنى قضـــية فك رموز العمل الفني ، لا كمعلول لعلة ، بل (كمعـبر) عما يراد (التعبير عنه) و «علاقة النتاج الفني بالفرد» ، وهي علاقة ذاتية ، الخ .

في فرضـيات تلقي الادب - وهي ضـمن مفهـــوم بارثه عن الادب نلحظ وجود ارتخاء في الروابط التي تربط العلامة اللغوية بدلالتها ، وامكانية نقـل العـلامة اللغـوية من محتواها التاريخـي الاصلي الى علامة اخرى متأخـرة . ان مدى الادب منوط بمدى ما نبلغـــه منه ، وهذا يفسر لنا كيف ان العمل الادبي قادر على «الثبات في ميدان أية لغـة نقـــدية» ، انه الادب ذاته . فالادب «جهاز وظيفي جزء منه ثابت (العمل نفسه) وجزؤه الآخـر متنوع (العالم ، الزمن الذي يسـتهلك هذا العمل) . ان العنصر المتنوع هو رد فعـل القـارىء ، او اسـتجابته ، ازاء العمل الذي يأتيه وهو محمل بتاريخه ، بلغته ، بجريته .

اما علم الحكاية البنيوي فقـــد كان بتأثير من ليفي - شـتراوس ، يوم ان قام في 1960 باسـتعراض شـــامل لكتاب فلاديمير بروب الموسوم بأسم (تركيب الحكاية الشـعبية) في ترجمته الانجليزية التي ظهـــرت في 1958 ، فيأخـــذ عليه مبالغته في الشكلية ، ولكنه يثني عليه ثناء جميلا لعـدد من مقـــولاته : «لا يمكن وصـف عمل ما بمعـــزل عن المكان عند سرد حكاية . ان المعنى المتضمن في وظيفة ما عند اجـرائها يجب ان يؤخـذ بنظر الاعتبار» . هذه المقـــولة يعتبرها الآن دنديز ، الفـــولكلوري «واحدة من اهم المساهمات الثورية في النظرية الفـولكلورية منذ عشرات السـنين» (1962) . كانت البحـــوث في المأثورات الشعبية حتى ذلك الحين تسير في طريق الخطأ .

يدعو ليفي - شـتراوس الانثروبولوجيين الى اكتشـاف «بنية اللاوعي وراء كل عرف وكل عادة للتوصـل الى مبدأ تفسـيري يصـح في اعراف وعادات اخـرى» . (1972) . ويقـــول ان «الانتقال من الوعي الى اللاوعي يرتبط بالتقدم من الخـاص الى العام» . و « ... ولما كنا ندرس الحكاية وفق وظائف شـخوصها الدراميين فيمكن ايقاف تراكم المادة بمجرد ادراكنا ان الحكايات الجديدة لم تعد تؤدي وظائف جديدة» . (بروب 1968) .

ثم يأتي گريماس ليضيف تحليل الاسطورة الى تحليل الحكاية الشعبية ، محتجاً بأن الاسطورة ، اذ تسرد كقصة ، بعداً زمنياً : «تتعلق أعمال الشخوص الاسـطورية بما وقع من قبل وبما سـوف يقع من بعد» .

الا ان بريمون يرى ان تحليل گريماس كثيراً ما يفتقـــر الى البينة ، وانه يجرد الحكاية من حريتها . وهما بعـد ذلك يختلفـان من حيث مفهومهما عن الزمن .

ان لليفي - شـتراوس تأثيره أيضـاً في حقـل وصـف النص البنائي اللغـوي ، فقـد تعـاون مع رومان جـــاكوبسون في تحليل سوناتة بودلير (القطط) ، حيث يحاول في مقدمته ان يزيل دهشة القـارىء من رؤيته تحليلاً لقصـــيدة في مجلة انثروبولوجية بتبيان المشاكل المتناظرة عند اللغـوي والاثنولوجـي (العـالم بالاعراف البشرية) . فاللغـوي يكتشـف في الادب بنى من العجيب انهـــا تشبه تلك التي يكتشفها الاثنولوجي في تحليله الاسطورة ، وان الاساطير تثير في الاثنولوجـي احسـاسه بالجمال ، بالنظر لكونهـا تدخل ضمن الاعمال الادبية الفنية .

وبحسب نظرية جاكوبسون حول عمل الشعـر ، فان مميزات الكلمة التي لم تدون في كتب اللغـة تظهـر في الشـعر فهـــذه المتكافئات ذوات المحور المشـترك تسـهم في فعـالية المعـــاني (الهامشية) التي تلعب دوراً كبيراً في الاستعارة والكناية مثلاً .

في 1968 يتسـاءل نيكولا روه عما اذا كان مبدأ المتكافئات هذا يكفي لبعث تأثير جمالي شعري . ويشير الى صموئيل ليفـان

وعرضه عن «المزاوجة» (حيث يظهر المتكافيء على مستويين مختلفين في الاقل) للعثور على ميزة متميزة في النصوص شعرية .

ان في الانتقال من التحليل الى التفسير شيء من التعقيد . فبدون الاشارة الى كيفية تأثير المستوى الصوتي في الكلام والمستوى التركيبي في صياغة الكلام في مستوى دلالات الالفاظ ، يقفز جاكوبسون وليفي ـ شتراوس من المكافيء الصوتي والتركيبي الى مزاعم جريئة بشأن المعنى .

— 4 —

يبدأ المؤلفان الفصل الرابع عن النظريات الماركسية في الادب بالقول بأن «الماركسية فلسفة التناقضات ، وان أية محاولة لشرح النظرية الماركسية بطريقة منطقية سوف تصطدم بتناقضات واضحة . ان الاعتقاد بأولية الظروف المادية والجهد المتزامن لتوكيد دور الانسان في تغيير هذه الظروف أنما هو واحد من اهم متناقضات الماركسية .
كيف يمكن اعتبار المادية والتمرد متناغمين متسقين ؟»

واذا حسبت ان التناقض هذا يمكن حله بالنهج الجدلي ، فسيكون عليك ان تواجه مشكلة جديدة : أيمكن نقد هذا النهج اطلاقا ؟ لا تستطيع النظرية الماركسية قبول اي نقد مبني على اساس تجريبي محض ، كما ان نقد النظرية الماركسية بموجب قوانين مشتقة من النظرية نفسها لا يمكن ان يكون مرضيا . لذلك ، يسعى المؤلفان الى تحليل النظرية الادبية الماركسية من حيث وجهة نظر (ما وراء النظرية) Metatheoreticl على الرغم من انها يعترفان بأن «النظريات الماركسية تنكر امكان وجود وجهة نظر كهذه» . ثم « ... اننا لا ندعي بأن نظرتنا (الماورا ـ النظرية) هذه توصلنا الى حكمة خارقة» .

ان اي تحليل او مقاضاة لمعنى او لقيمة من القيم لابد ان يكون ضمن حدود قواعد معينة ، فاذا استطاع المرء ان يعين قواعده وان يلتزمها ، عندئذ يكون تقويمه مقبولا . وعلى ذلك ، فان القواعد التي يلتزمها المؤلفان هنا هي «الدقة ، الوضوح ، قابلية الدحض ، التميز بين النظرية والتطبيق (او بين ما وراء اللغة واللغة الموضوعية) ، والتميز بين الحقائق الملحوظة والقيم المنسوبة» .

يعتذر المؤلفان عن عدم امكان شرح النظريات الماركسية شرحاً تفصيلياً ، اذ ليس هذا هو ما يقصدان اليه ، ولكنهما يقولان انهما ان حاولا الاقتصار على التصريحات الماركسية حول الادب ، فانهما سيخفقان في رؤية العلاقة بين الادب والمجتمع .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد المفاهيم الماركسية عن الادب ، فان تقويم ماركسي للادب يمكن ان يلخص عموماً في (1) معيار العامل الاقتصادي الذي يختص بمسألة ما اذا كان العمل الادبي يمثل تطورات متقدمة او متخلفة ، (2) معيار الخبرية [في المنطق ، اي ان احتمال الصدق والكذب] وهو يناسب الوضع الادبي في زمانه ، (3) معيار الاختيارات الفردية ، كالميل نحو كتابات اسكيلوس او شكسبير او غوته التي كانت سائدة في عصره .

في (1899) طبق ماركس وانجلس مفهومهما عن الحتمية الاقتصادية في نقدهما لمسرحية فرديناند لاسال (فرانز فون سيكنجن) ، وهي مسرحية عن فارس الماني متمرد في حرب الفلاحين في اوائل القرن السادس عشر . وكان نقدهما ، برغم لطفه ، قاسياً ، حيث يعتبر ماركس بطل المسرحية شخصية ضحلة ، ويقول انه كان على المؤلف ان يتخذ من شكسبير ، لان من شيلر ، نموذجاً يحذو حذوه ، وكذلك يتمنى انجلس للمؤلف النجاح في المستقبل في بلوغ الجلاء الشكسبيري وفي التعبير عن رسالته من خلال افعال شخوصه ، لا في النقاش المجرد .

وفي مكان آخر يتطرق انجلس في احدى رسائله الى موضوع العلاقة بين الادب والالتزام السياسي ، فيستنكر التحيز السياسي في روايةميناكوتسكي (القديم والجديد) (1884) ، على الرغم من انه ليس ضد (الادب المنحاز) بالمرة ، ويعد اسكيلوس ، واريستوفانز ، ودانتي ، وسرفانتس وشيلر من بين افضل الادباء (ذوي الاتجاهات) . ثم هو يرى ان هذا (الاتجاه) «يجب ان يكون منطوياً في الموقف والفعل ، وليس صريحاً وعلانية . وليس على الشاعر ان يقدم لقرائه حلولاً تاريخية مستقبلية للمشاكل الاجتماعية التي يعرض لها .» وهو ايضاً صاحب العبارة الشهير «الواقعية تنطوي ، في نظري ، بالاضافة الى الحقيقة التفصيلية ، على التكرار الصادق للشخوص

نموذجيين تحت ظروف نموذجية .» وتظهر كلمة (واقعي) في كتابته الاخرى لتعين ما هو ضد (المجرد) ، وباعتبارها من مميزات دراما شكسبير . ثم ، بعد ذلك بثلاثين سنة .«يستعمل الكلمة بالمعنى ذاته . الواقعية تعني الاخلاص للحقيقة التاريخية .

ان الواقعية التي ينادي بها المجلس قد تؤدي الى نتائج تناقض آراء الاديب السياسية . ويضرب المؤلفان بلزاك مثلاً على ذلك . فهو ، على الرغم من تعاطفه مع طبقة النبلاء ، كتب معلنا اعجابه بالابطال الجمهوريين الذي كانوا ، في الواقع ، خصومه السياسيين . وهذا ما يصفه المجلس بأنه «واحد من اعظم انتصارات الواقعية» . ان نظريته عن امكان وجود اختلاف بين وجهة نظر الاديب السياسية ودلالات اعماله الادبية قد ساهمت في وضع النظرية الادبية الماركسية ، مثلما ساهمت معها آراء دوبروليوبوف .

كان لينين ، مثل ماركس ، معجباً بالفن العظيم ويحاول جاهداً ملاءمته مع الثورة ، وعد اعمال تولستوى من بين «الاعمال العظيمة في الادب العالمي» ولكنه في الوقت نفسه يساوي بين وجهة نظر تولستوي مع وجهة نظر أي «فلاح ، بدائي ، ينتمي الى المجتمع الابوي» .

ان مقولة المؤرخ في المادية التاريخية هي ان ميزة اي اديب يجب ان تقاس على اساس الظروف الاجتماعية الاقتصادية السائدة في زمانه ، لا على مقياس الحركة الثورية الحديثة ، او كما قال لينين نفسه «ان التناقضات في آراء تولستوي ينبغي ألاّ تقوّم على اساس موقف حركة الطبقة العاملة الحاضرة والاشتراكية الحاضرة (وان يكن هذا مرغوباً فيه طبعاً ، ولكنه لا يكفي) ، بل على اساس الاحتجاج على الرأسمالية السائدة ، وعلى خراب الجماهير التي جردت من ارضها ..» (ف . ا . لينين : حول الادب والفن . 1967) .

بعد ثورة اكتوبر استجد وضع جديد في حقل النقد الادبي ، اذ ان قادة الاتحاد السوفيتي كانوا مؤمنين ، كماركسيين ، بأن القاعدة الاقتصادية الجديدة ستنجب ، ان عاجلا او آجلا ، ثقافة جديدة ، ولكنهم لم يكونوا يعرفون يوم ميلادها ، ولا كيف يمكن ان يسرعوا في استيلادها ، حتى سنة 1934 يوم اعلن عن (الواقعية الاشتراكية) في رأيهم أعلى شكل من اشكال الادب ومع ذلك فقد بقي هومر ، وشكسبير ، وبلزا ، و (الواقعيون الروس اكبار) مقروءين بحرية .

كان وصف (الواقع) في تطوره الثوري يعنى تصوير ما يمكن اعتباره واقعاً وكذلك الذي لم يكن قد بلغ مبلغ الواقع بعد . لذلك فقد كان من الضروري ايرادا الشروح منذ البداءة شرحاً مفصلا، وكانت الشروح متناقضة .

كان نيكولاي بخارين يعتقد ان الواقعية الاشتراكية «عدوة كل ما هو خارق للطبيعة ، وغامض ، ومثالي من العلم الآخر» («مشاكل الادب السوفيتي» 1935) ، مؤكداً الجانب الواقعي من الواقعية الاشتراكية ، بينما كان كوركي وزدانوف يؤكدان الجانب الرومانسي . ولقد ظهر مؤتمر الادباء السوفييت الاول أقل تشدداً ازاء الادب الكلاسيكي والبرجوازي . وجاء على لسان زدانوف ، بأن «الاستيعاب النقدي للتراث الادبي لجميع الحقب» يمثل واجباً يجب تحقيقه بغير اخفاق . وقد اعرب كوركي عن رأي ايجابي بحق كربويدوف ، وكوكول وجيخوف وغيرهم ، ولكنه استنكر دوستويفسكي في بعض كتبه ، وكذلك بروست وسيلين . وفي الوقت الذي انتقد كارل راديك جويس لأنه صوّر «كومة من الروث تعج بالديدان» ، نصح الادباء بالتعلم من تولستوي وبلزاك وليس من جويس . وبعد ذلك بسنوات قال ابرام ترك (وهو الاسم المستعار الذي كتب به أ د . سينيافسكي) بأن (الواقعية الاشتراكية) مفهوم انتقائي [ينتقي عناصره من مصادر مختلفة] (1957) .

يتساءل المؤلفان : لم لا يسمح للادباء السوفييت المحدثين بتجربة الاشكال الجديدة غير المألوفة ؟ ثم يريان ان السبب هو كالآتي : مبدئياً ، يجب ان يكون للحزب حضوره في الحقل الادبي بأسره ، فالاشكال المعقدة ومعانيها ، مهما تكن درجة تقدميتها ، تعد انتقاصاً لها الحضور في النص الادبي .

ولكننا بالرجوع الى بيلنسكي نراه يقول ، في معرض كلامه على كوكول ، ان «قوة الخلق هبة عظيمة من هبات الطبيعة ... وان لحظة الخلق لحظة مقدسة . ان عملية الابداع لا هدف لها مع الهدف، ولا وعي في الوعي ، وحرة في حضور التبعية .» وعلى ذلك فان طبيع العملية الابداعية تستدعي ، عند بيلنسكي ، ان

يترك الفنان بكامل حريته في اختيار موضوعه .

بل حتى في الوقت الحاضر ، يعتمد المدافعون عن الواقعية الاشتراكية على الموروثات من المفاهيم الرومانسية عن الالهام والانطباع الآني والابداع اللاواعي . وبحسب النظريات الادبية السوفيتية الحديثة ، فان العمل الابداعي واع وغير واع في الوقت نفسه . انه نتاج الموضوعية والذاتية كليهما . (كلجاييف 1970) .

يختلف لكاش مع ارنست بلوخ - على الرغم من انه يحترمه - بشأن السريالية والتعبيرية . في الوقت الذي يبني بلوخ دفاعه عن التعبيرية على تجربة الواقع تجربة واعية ، يشير لوكاش الى واقع مستقل عن الوعي . يرى لوكاش ان الطبيعيين والرمزيين والتعبيريين والسرياليين قد جانبوا الصواب عندما عكسوا الواقع كما تراءى لهم آنياً . انهم بالغوا في توكيد لحظات العزلة في النظام الرأسمالي وازماته واضطراباته . يساوي لوكاش بين رفض الماضي والفوضى المطلقة .

ثمة اختلاف كذلك بين لوكاش وبرخت ، وهو يعود الى سنة 1932 ، يوم نشر لوكاش مقالا رفض فيه مقولة برخت عن الدراما اللاارسطوطالية ومفهومه عن الاستلاب ، وقال ان مفاهيمه المسرحية لا تنسجم مع تعاليم ماركس وانجلس ، الأمر الذي ادى الى منع تمثيل مسرحيات برخت في الاتحاد السوفيتي طيلة حياته .

يرى لوكاش في توماس مان مصداقاً آخر لمقولة انجلس عن امكانية التباين بين المرء كاتباً وسياسياً . فآراء توماس مان السياسية بدائية او حتى رجعية ، ولكن رواياته مقبولة ، لانه ينظم الظوهر الحياتية تنظيما صحيحاً بصورة «غريزية» .

ان النقد الذي قدمه الماركسيون الجدد - الذي لم يقبلوا بسيطرة الحزب الشيوعي ولا بمعصومية ماركس وانجلس - لا يخلو من معوقات وعقبات ، وهي هنا تتعلق بنظرية المعرفة لا بالمعوقات السياسية التي تحول دون نقاش متفتح حر . فالماركسيون والماركسيون الجدد كلاهما يتفقان بشأن النهج الجدلي .

والخلاصة ، لابد من القول بأن المحاولة الماركسية لتحليل العالم بمجمله للربط بين مختلف سلاسل التجارب والمعارف أمر مشروع . ولكن في دراسة العلاقة بين الادب والمجتمع ، بين العقيدة والاساس الاقتصادي ، تكون المسلّمة القائلة بأن الاساس الاقتصادي في النهاية هو العامل الحاسم في تطور السلاسل الأخرى ، عقبة كأداء في طريق البحث الحر . وهذا هو الفرق بين الماركسيين وسواهم .

— 5 —

منذ الستينات اخذ نقاد الادب يولون قضية التلقي عنايتهم ، فاصبحت جزءاً لا يتجزأ من هدف البحوث الادبية ، بل غدت عنصراً من عناصر تعريف الادب ذاته . لقد اكتشفنا مؤخراً ان بوادر الاهتمام بقضية التلقي كانت تلوح في الافق قبل زمن طويل من صياغة مصطلح (التلقي الجمالي) . التلقي ، كما يرى سيكفريد شميت «يتحقق في عملية خلق المعنى» . وعليه ، فان البحث الادبي الذي يدور حول نظرية التلقي لابد ان يكرس لتحليل النص ، وهو في هذا يكون مديناً للغة . ثم هو بعد ذلك لا مندوحة له عن تناول مسائل العلائق التاريخية والثقافية و «امتزاج الآفاق» ، وعن «التأمل في مدى ما بامكان البحث في العلائق الباطنية التي تفضلها البنيوية ان يعرضه من القدرة على الخروج من حدود نظام مغلق .»

ان نظرية التلقي ، في اتجاهها التاريخي ، تدرس العلائق ، لا الاصول . اي انها تسعى اولاً الى معرفة المنظومات المتزامنة ، ومن ثم تقارن كل منظومة مع الاخرى . ان نظام التعالق بين مختلف عناصر النص هو نقطة الانطلاق التزامني الى البحث في نظرية التلقي . «ان العمل الفني كشف عن نفسه كعلامة في بنائه الباطني ، وفي علاقته بالواقع ، وكذلك في علاقته بالمجتمع ، وبمبدعه ، وبمستقبليه» .. يعد تصريح موكاروفسكي هذا أقصر صياغة لمنهج نظرية التلقي ، اشتقت منه مفاهيمه وميادين بحوثه .

يرى اصحاب نظرية التلقي ان نظريتهم مدينة لحقول من المعرفة ثلاثة ، هي التاريخ ، والتأويل ، والبنيوية . ومن اشهر هؤلاء النظريين في المانيا هما : هانز روبرت جوس وولفكانك آيزر. يرى هذا الاخير ان المعنى الكامن في النص هو الذي يجب ان يحظى بالاهتمام ، وان للقارىء دوراً حاسماً ، كما ان لمخيلته دوراً مثل ذلك .

لقد درست نظرية التلقي على وجوه متنوعة ، فثمة دراسة تاريخية ، واخرى تجريبية ، وثالثة تدرس القارىء ، ورابعة تتناولها من حيث علاقتها الاجتماعية السياسية ، الى غير ذلك

ان النقاط النظرية للابتداء بدراسة التلقي تعين على عدد من التطبيقات . فالمرء يستطيع ، مثالياً ، ان يرجو اللقيا بين بحث منهجي وآخر تاريخي . ومن حيث النظرية ، ينبغي توضيح المدى الذي يرى المرء ان يتقبل فيه البناء (الموضوعي) للنص . ان (الرغبة) اللازمة لدراسة التلقي لا تقوم مقام القاعدة النظرية ، ولكنها مع ذلك لا يمكن الاستغناء عنها .

ان تحليل بناء عمل ما ، من حيث وجهة نظر نظرية التلقي ، لم يعد مقبولاً كهدف نهائي للبحث . ولا يعني هذا ان البناء ـ الواجهة الفنية ـ ينبغي النظر اليه كوجود خيالي . من الممكن اخضاع العديد من المحسّنات للدراسات الادبية مادامت خصائص النص تسوغ ذلك . اذا تقبل المرء البناء الفني كوجود يستسيغه الذوق ، فستكون لديه ظاهرة جديدة بالتحليل .

ان هذا الافتراض ، افتراض ان البناء الفني يتذوقه الانسان ، يدل على ان العمل الفني الواحد ـ حتى وان اشتمل على التعددية بصورة واضحة ـ لا يتيح إلا امكانات محدودة في التأويل والتفسير على حساب الامكانات الاخرى . ولكن الأمر الذي لا يمكن اقصاؤه هو ان الاجيال المقبلة لن يكون لها من الأسئلة ما تطرحه على (زرادشت) عن طريق نيتشه ، وعندئذ سينسحب العمل الفني الى زاوية الغموض فترة قد تقصر وقد تطول . يقول جوس ان الاسئلة القديمة لا تطرح نفسها ، انما القراء هم الذين يطرحونها على النص .

— 6 —

في هذا الفصل يعمد المؤلفان الى ابداء ارائهما الخاصة وتعليقاتهما بشأن النظريات والآراء التي مرت في الفصول السابقة ، على اعتبار ان ذلك ينفع الذين يودون المضي في التعمق والدرس ، ان عالم العلوم ، بما في ذلك دراسة الادب دراسة علمية ، قد توسع الى حد كبير خلال العقود الاخيرة .

ان خير وسيلة للمضي في هذه الدراسات هي التعاون العلمي الجماعي ضمن اطار محدد ، اعتماداً على علم العلامات Semiotics ونظرية التلقي Theory of reception ولكن الى اي حد تنسجم تقاليد علم العلامات مع جماليات التلقي ؟ لكي نجيب على هذا السؤال علينا ان نتفحص اسس كل من المدرستين في علم المعرفة ، في مفاهيمها عن العلامات وعن الادب ، وقدراتها على الانضمام الى ضوابط اخرى في عملية بحث مشتركة .

ليس من شك في ان اللغة هي وسيلة اكتساب المعرفة وتلقينها . وان المقارنة بين الحقائق وتوصيلها لا تتم إلا بطريق التجريد الذي يشير الى الظاهرة الفردية ، ويستند الى العرف والتعميم . فما من رابط طبيعي يربط العلامة بمدلولها . ان العلاقة (الرمزية) بين المعبرّ والمعبر عنه تبدو وكأنها عنيدة وطيعة في الوقت نفسه . ففي الوقت الذي نلاحظ فيه ان المجتمع اللغوي يحافظ على علاماته التقليدية زمنا طويلا ، نجد انه يستطيع ان يكيفها وفق ما يتطلبه الموقف الاجتماعي والحضاري (من ذلك تعدد الالفاظ الدالة على «الثلج» في لغة الاسكيمو) . وقد انهمك امبرتو ايكو في استكشاف طبيعة العلامة الداينمية في كتابه (نظرية العلامات) (1976) .

ان وظيفة العلامة ناشئة عن التفاعل بين عدد من المبادىء او القوانين . ان اللونين الاحمر والاخضر في اشارات المرور الضوئية اصبح لهما معنى ثابت عالمياً وهما الآن جزء من مجموعة (قوانين) مكينة . ويضاف الى ذلك ان للضوءين الاحمر والاخضر معاني ضمنية ضعيفة تدل على (الالتزام) او (الاختيار) . وعلى ذلك ، فان علم العلامات يعنى بالعلامات باعتبارها (قوى اجتماعية) .

لهذه النظرية تطبيقاتها الادبية في سياق (التقنين المتنقل) ، اي تلك العملية التي تلتقي فيها مجموعات من (القوانين) في عنصر معين تكون نتيجتها اضافة معان جديدة على المعاني الاصلية .

وبما ان نظرية العلامات لا تحفل بالمرجعية ، فان من الممكن ادخال الكلام الادبي والايديولوجي ضمن المواضيع التي يدرسها علم العلامات . يمكن اعتبار الادب جزءاً من الحضارة ، ويمكن تعريف الحضارة هنا بأنها الطريقة التي يقسم بها مجال معاني الالفاظ ودلالاتها . وطبيعي ان نلاحظ ان دور المرسل والمستقبل ، كعضوين في مجتمع حضاري ، يحظى بعناية

اكبر في الوقت الحاضر . على الرغم من ان هذا لا يعني ان الدراسات السابقة كانت مقتصرة على الجوانب الثابتة والمنطقية من العلامات اللغوية . اذ اننا نبخس بذلك حق ادموند هوسرل في كتابة (تحقيق منطقي) (1900) . الذي كان المحفز لكثير من البحوث الحديثة .

ان جماليات التلقي ، المبنية على التأويل ، تميل كثيراً الى مسائل المعرفة . غير ان علم التأويل قد تغير بمرور الزمن فتغير تبعاً لذلك موقفه نحو المعرفة ومسائلها .

عندما يحاول التاريخ دراسة الادب وعلوم اللغة ، يولي الاسلوب جانباً كبيراً من عنايته بسبب طبيعة مادته التي يتألف معظمها من النصوص . فعلى النقيض من دراسة الفن او الموسيقى او العلوم الطبيعية ، تتطلب المادة اللغوية قواعد خاصة تميز بين اللغة الحقّة وما وراء اللغة . ان اي تغيير في الاسلوب ينعكس توا في حالة ما وراء اللغة ، واذا لم يكن ثمة ما وراء لغة ، يعمد الى ايجاد ذلك .

ان المقالة التي كتبها هانز روبرت جوس في 1967 عن جماليات التلقي تعتبر تحدياً محفزاً للآخرين لتناول هذا الموضوع ، اذ ان البحث في جماليات التلقي ما يزال بعيداً عن بلوغ النهاية . ولكن النظرية قد طبقت في الحقل الادبي ، فالباحث الادبي لا يميل الى التريث ريثما تتخلق نظرية ويصلب عودها ، ولكننا مع ذلك ينبغي ألا نتغاضى عن مخاطر تطبيق غير ناضج لاقتراحات نظرية . وهذا ما وقع في موضوع التلقي الادبي الذي اعتمد ، اكثر ما اعتمد ، على آراء جوس ، الذي اضطر الى شرح بعض مقولاته او تطويرها .

ان للفن ان يناقش المقولة الشائعة عن (الاكوان الرمزية) «التي توحد مختلف جوانب المعنى وتشمل النظام المتأصل في كلية رمزية» . غير ان الفن في الوقت الحاضر يقوم بوظيفة نقل خبرات جديدة خلال علائق بين العلامات جديدة ، الامر الذي يهدم العلاقة الرمزية ومن ثم الكون الرمزي في الوقت نفسه .

ليس من المتعذر مد جسر بين جماليات التلقي والطريقة التي يتبعها علم العلامات ، بل ان المسائل التي تعالجها المدرستان متشابهة . انما الاختلاف في الوسائل التي تستخدمها كل مدرسة .

ان لدراسة الادب وجوها متعددة لا يقدر باحث بمفرده ان يحيط بها جميعاً . فالامر يستلزم فرقة عمل متعاونة لمعالجة هذا الحشد من المشاكل التي تواجهنا . غير ان هذا التعاون في حقل الانسانيات قد لا يتحقق بالسرعة المنشودة . ان لهذا اسباباً تتعلق باختلاف الناظر والمنظور ووسائل النظر .

وفي الختام يعتذر المؤلفان عن تكريس معظم صفحات الكتاب لقضايا التحليل والتفسير ، والالتفات قليلاً الى قضايا التثمين والتقدير . لقد قالا الكثير عن وظائف اللغة وعملها ، ولكن ما قالاه عن تأثير النصوص الجمالي قليل . «من الواضح ان هذا الكتاب لم يكتب لكي يجيب على جميع الاسئلة . ولكن الذي نرجوه هو ان نكون قد مهدنا الطريق بحيث ان مشاكل دراسة الادب دراسة علمية يمكن ان تحل في ضوء جديد .»

ان لي ان اضيف هنا بأن ما تناوله الكتاب من مواضيع وما عالجه من وسائل من الخطورة والاهمية مما قد يبخس حقها هذا العرض الموجز الذي قمت به في هذا الحيز الضيق . فثمة الكثير من التفاصيل والامثلة والشواهد مما اضطررت الى اهمالها استجابة للزمان وللمكان .

الشاعر الانكليزي يقول : افضل ان أكون جندياً .. وليس كاتباً.

لقاء مع جورج ماكبث

ترجمة شهاب الماجود

في الآونة الاخيرة انتقل الشاعر الانكليزي جورج ماكبث ليعيش بصورة دائمة في بيت قس يعود الى القرن الثامن عشر في شمال نورفولك على حافة ارض فسيحة . وهناك في غرفة الطعام وفي امسية ربيع باردة تمت مقابلته ..

مارتن بوث : بعد العيش لعدة سنوات في لندن والان وقد انتقلت للعيش في هذا البيت الريفي المعزول .. هل افتقدت المدينة ؟

جورج ماكبث : حسناً ، رغم انني قضيت معظم وقتي هنا لازلت احتفظ بمكان لي في لندن وقد قضيت ليلة او اثنتين هناك . ولكن بصورة جوهرية هناك تغير كبير ولذا اقول نعم . في السابق كنت ارى نفسي اعيش في لندن وازور الريف بين الحين والحين . اما الآن فهو العكس وهذا اختلاف مهم . واعتقد ان هذا الانتقال حتمي حين تركت هيئة الاذاعة البريطانية وشعرت بأنني قضيت سنين لكي ادرك اني لم اكن محتاجاً للعيش في لندن كما فعلت اثناء عملي في الاذاعة . حينها كنت اكره السفر ساعات طويلة كي اصل المكتب . وادركت بأنني استطيع الحصول على معظم ما احتاج اليه من لندن كالكتب . مقابلة الاصدقاء . الحفلات والمسرح من خلال الزيارات الاعتيادية . وما كرهته ولازلت اكرهه هو التنقل داخل لندن واذا ما كنت تعيش هناك فانت مجبر على القيام بذلك ولم اكن طيلة تلك الفترة ادرك بأن ذلك لا يطاق .



بوث : هل العيش في الريف اكثر متعة ؟

ماكبث : نعم انه مثير . بعد ان اشتريت بيتاً في الريف اصبحنا نبعد ميلاً واحداً عن القرية وجارنا احد المزارعين واصبحت امام الفضاء وانا اعمل في الارض الريفية المفتوحة . انني الآن ادرك الطبيعة بصورة شاملة واكثر حيوية ولطالما اعجبت ودهشت بالعالم الطبيعي . ولكن كانت المدينة الاستثناء وليس القياس . وهذا مهم ايضا من ناحية الكتابة والاتجاه الذي املكه الآن هو اقل ابداعاً في السابق كان الريف (مصادفة مدهشة) وهو ليس مجرد خبز وزبد . وهذا مايحصل في الكتابة .

بوث : هل تعتبر نفسك وقد اصبحت كاتب خبز وزبد ـ كاتباً ريفياً ؟

ماكبث : يمكن ولكن ليس من الناحية المالية ، كما تعرف انني اكسب رزقي ككاتب نثر بالاضافة الى قراءات شعرية قصيرة مثل أي فرد آخر . وانا لا اكسب المال من الكتابة ونشر الشعر . والريف اكثر فائدة للشاعر من كاتب النثر . حيث ان له تأثيراً مركزياً على الشعر وله تأثير مترابط على الافكار الجوهرية . وصدفة ان الكتاب الذي اقوم حالياً بكتابته ساطلق عليه عنوان «قصائد نورفولك» ولا نستطيع ان نجعل عنوانه قصائد لندن مثلاً لان لندن غنية جداً وثقيلة . والذي يحدث في قصائد الريف هو دخول الشخصية المحلية . لدي قصائد عن هذه الدار والحيوانات والاشجار والناس وهذه القصائد كلها مترابطة ..

بوث : هل تعتقد بأن عملك سيما وانت تعيش في الريف ، يبتعد عن فن التصور للموت ، السيريالية / المواقف الجنسية هل سيخف ذلك ؟

ماكبث : اعتقد ان العملية بمجملها معقدة الترابط . الانتقال الى الريف متعلق بشعور هو ان التورط مع تطرفات المدينة (اذا كانت هذه هي التطرفية) قد سيء فهمه او انه كان زقاقاً مظلماً وانا غير متأكد ايهما اختار .

بوث : سوء فهم منك ؟

ماكبث : كلا من النقاد عند هذا الحد من منتصف الطريق تسأل نفسك هل احصل على الجواب من القارىء ، الناقد ، ام ليس منها . هل استطيع اولاً تحقيق ما اصبو اليه ؟ انه لمن الضروري ان نتخذ قرارات جديدة الآن وبدأت اشعر انه بمجمل التجريب الذي انجزته خلال عدد من السنين قد لا يكون هو كل ما اريد ان احققه . ربما اريد ان اتحول من شاعر من نمط معين الى نمط آخر . وقد قرأت واقرأ الكثير لهاردي وهذا جعلني اشعر بأني يجب الا أحاول ان اكون شاعراً مبهرجاً لامعاً وشاعراً من نوع مختلف . لقد حان الوقت لأن يكون هناك اتجاه متحفظ يقضي بأن تملي المواضيع ابداعها بذاتها وليس ان ينضب الابداع عنها . ان العيش في الريف مفيد جداً لأن التدفق الطبيعي للاحداث يفضي الى تعود الفرد لان يستجيب لما يحدث لا ان يحاول اجتياز الحدث اليومي لقفزة خيالية في المدينة تستعمل خيالك كي تهرب اما في الريف فانت تمتص ما هو موجود هناك .

بوث : هل هذا يعني بانك ستكون اقل انفتاحا في شعرك وستبتعد عن التمثيل ؟

ماكبث : ليس من التمثيل ولكن سيكون شعري من نوع آخر .

بوث : عنيت بالتمثيل مستهيناً الاخراج المسرحي

ماكبث : اتعني على الورقة ام على المسرح ؟

بوث : كلاهما ..

ماكبث : توجد هناك علاقة متصلةواعتقد ان هناك عدة طرق للبحث في ذلك ونحن الذين نعطي الكثير من النصوص اصبحنا مجتذبين الى اغواء جميل . اننا نتحول موضوعاً للسخرية . (وهذا يحدث على الورقة ايضا) . انه لمن السهل جداً ان ترى جمهورك ضاحكاً وانت تمثل الدور ولكن من الصعب ان تكون متأكدا بانك تنجز عملاً جاداً . والناس في الوقت الحاضر يريدون قصائد اكثر جدية وهذا قد انخفض في التمثيل انا احاول ان اكون بارعاً باقل جهد . وفي الكتابة اعتمد على بهرجة اقل

بوث : ان العيش هنا قد ولد لديك التأمل اليس كذلك ؟ وهذا مصدر لاينضب .

ماكبث : نعم . هو كذلك . لقد مرت علي فترة خصبة جداً امتدت من بداية الستينات الى الخامسة والسبعين وبعدها كان هناك ركود ملحوظ . وكان الركود بالكلية ان لم يكن بالنوعية ولكنه ليس بالنسبة لي . وهذا ربما بسبب كتابة النثر ولكن النثر لا يمنعني عن كتابة الشعر صرت بطيئا بسبب استنزاف اتجاهي الشعري وتكرار المضمون . تضاءل العمل الشعري قليلاً عندي لانني احتجت الى الشيء الجديد . وقد وهبني الريف ذلك وازداد نتاجي كثيراً انا لا اقرأ القصائد بل احفظها لدي وقد احتاج الى وقت قصير حتى اجتاز المسافة كي اظهر في ضوء مختلف قليلاً .

بوث : هل اصبحت ترى الامور بمنظار آخر ؟ خلال وجبة عشاء تحدثت عن القنافذ بطريقة تختلف عن الطريقة التي تكلمت بها في قصيدتك 'اسبيل' هل انت تعيد اكتشاف الامور ؟ وهل ترى تلك القصيدة شبه مصطنعة .

ماكبث : انها مستنبطة وليست مصطنعة انها قصيدة ادب وفن وليست قصيدة حول القنافذ انا حالياً اكتب قصيدة القنافذ ولم انته منها بعد . وربما ستكون قصيدة غير بارعة عن الحيوان .

بوث : هذا ما عنيته بأنها مصطنعة قصيدة بارعة ، فنية على الاكثر ومستنبطة بطريقتها الخاصة .

ماكبث : دعني اذكرك بأنني اريد ان أضيف فقرة لذلك . انني لم اصل المرحلة التي عندها انكر اهمية الفن او التكنيك واعتقد ان تحصيلي العلمي قد بني على احترام هذه القيم وانا لا اعني بالشعراء غير القادرين على ممارسة الفن او حتى الفكرة القائلة بان القصيدة حقيقية اذا كانت التجربة حقيقية . اما بالنسبة الى حالتي ربما كانت هناك مغالاة في التكنيك المستخدم وهناك اسراف في استعماله ..

ماكبث : بطبيعة الحال انت كاتب نثر فني كيف تستطيع ان توفق بين ذلك والشعر ؟ علماً بان النثر شكل تطوراً كبيراً بالنسبة لك .

بوث : نعم انه كذلك عندما بدأت الكتابة وانا في الثانية عشرة

من العمر بدأت بكتابة النثر فقط حتى السادسة عشرة . وكان طموحي ان اكون كاتب نثر . اما الشعر فقد جاء حديثاً . وعندما جاء الشعر اختفى النثر ولفترة طويلة . واعتقد بان الشعراء ينبغي ان لا يكتبوا النثر . واعتقد ايضاً بأن البعض منهم قد افسدوا اعمالهم بكتابة النثر ومنهم على سبيل المثال كنكسلي ايمز . عندما بدأت كتابة النثر عام 1973 كان هدفي ان اكتب نثراً جيداً يستطيع ان يمتع الكثير من الناس وكي اكسب المال ايضاً . اما الآن فاعتقد بأنه هذا هدف شريف . اما الذي لا احبذه في كتاب الروايات الحديثة فهو انهم لا يأخذون الجمهور باهتمام جاد انهم غالباً ما يتوجهون الى مجموعة وليس الى الجماهير .

بوث : الا تشعر بأن روايات Cadury تتوجه الى مجموعة ضيقة هم قراء الروايات المثيرة ؟ الروايات الجنسية المثيرة ..

ماكبث : نعم حقاً كما ان احسن المبيعات يتم تحقيقها عن طريق الاستحواذ الشخصي روايات فيلمنك ضيقة واستحواذية تماماً . وقد عمم ذلك بان جعله على نطاق الكون وهذا ما يجب ان يعمله كتاب الرواية الجيدون فيما يخص كادبيري اود الاشارة الى نوعين من الرواية الاول الرواية الجاسوسية والادب الاباحي وانا اعتبر وبجد الادب الاباحي بانه فن الاثارة . وفن الاثارة هذا مع وجود الجاسوسية يضع الرواية المثيرة وتتشابك نوعية الاشارات وهذا ما حاولته وقد كتبت ثلاث روايات ثم اوقفتها لفترة قصيرة انا لازلت مهتماً بالرواية التي تحقق جمهوراً كبيراً وانا معجب بهاردي وديكنز وهنغواي وايان فليمنك لانهم ساروا بذلك الاتجاه .

بوث : هل تعتبر نفسك شاعراً ، روائياً مؤلف اوبرا ، ممثل في مقصورة ام كل شيء ؟

ماكبث : يجب ان نكون مدركين بالبديهة . وكلما نقوم به يجب ان يكون ما نعتقد به انه امر صعب لكن الكتاب الجيدين يقومون بذلك . وانا مرتاب من اولئك الذين يؤدون برنامجاً مرتباً سلفاً مثل اليوت وهاملتن وهاوسمن والذين لديهم نظريات في الكتابة وهم حقاً اذكياء ولكن اعمالهم التي تتفق مع ذلك البرنامج اصبحت باردة . انا احب الكاتب المتناقض الذي لا يكتب باتجاه واحد والذي اصبحت ممارسته بعيدة عن النظرية واجد نظرياتي تنسجم مع ماكتبته قبل عدة سنوات ولم استنبط واحدة للوقت الحاضر .

بوث : كيف تبدو لك وانت كاتب حقيقي لا تملك عملاً آخر ؟

ماكبث : انه مثير هذا هو التميز الحقيقي الجيد . كان بامكاني ان ابقى في الاذاعة حتى يوم الدين اقوم بأي عمل واتقاضى اجوراً عليه . ولكن من الصعب ان تكون في عمل مثل ذلك العمل وان تكون خاملاً جداً مثلما انا لكن المرء لا يمكن ان يظل خاملاً يجب ان ينتج وانا احب ذلك ايضاً .

بوث : هل افتقدت الاذاعة ؟

ماكبث : اشتقت الى النفوذ في بعض الاحيان . كان بامكاني ان ارفع الهاتف لعدة جهات مجاناً ، الى مخازن الكتب ، الشؤون الادارية ، نيويورك ولكن الابداع في المذياع قد هبط كثيراً وهذا ما اغاضني كثيراً . انا لا ابغي ان أكون عظيماً . ان هذا الناتج من الشعر قد يهبط ولكنني شعرت حتى لو حدث فانني لازلت امتلك النفوذ كشاعر في مبنى الاذاعة وقد عملت كلما استطيعه بوجه التقلبات القادمة .

بوث : ما هو رأيك بالشعر الحديث والشعراء الجدد ؟

ماكبث : انا قلق لأنه لا يوجد هناك اصوات كبيرة جديدة في العشرين من العمر .. واشعر ان الشعر يعود الى حالة ركود بعد فترة حيوية في نهاية الستينات وبداية السبعينات وهذا ما يحزنني وكم اتطلع الى شاعر جديد يقدم شيئاً جديداً ما يزال ابناء الستينات يمسكون بزمام الابداع .

بوث : ماهو رأيك بالنقد الحديث للشعر ؟

ماكبث: كانت هناك فترات لـ الفاريز ، وهاملتون وكلها تشترك في عدة نواح منها انها تقرأ على نطاق واسع ثابتة الرأي قاسية وانت تعرف جيداً بأنهم لو حاولوا حقاً لكان بمقدورهم ان يقولوا شيئاً معقولاً وبأقل جهد لا يوجد الآن دافع محدد كما كان في السابق وأعتقد بأن هاملتون كان ناقداً رديئاً من عدة نواح كنت اعجب به لو كان قد قدم لي عرضاً جيداً اما الآن فالنقاد اما من غير الشعراء وبعيدين عن التحسس او من الشعراء الذين كونوا جماعة تكتب لأولئك الذين يكتبون لهم .

بوث : والآن عند النظر الى زاوية اخرى من بيتك الجديد هناك ثلاث قطط وكلب وبط مسكوفي .. لقد رجعت الى المسرح هل انت سعيد بكونك خارجاً عنه ؟ اعني انك لازلت في المركز على المسرح ولكنك ليس في كامل هالة النور كما كنت في الاذاعة ..

ماكبث : انها خدعة وخاصة عندما يكون المرء جزءاً من الماكنة التي تدعى المسرح مهما كان جيداً او رديئاً والآن مللت من كل ذلك عندما كنت منهمكاً فيه شعرت بأنني يجب اقوم بالعمل بصورة جيدة لأنني شعرت بأنني قادر على ذلك ولا زلت اشعر بذلك ولكني ارغب اكثر في تكريس كل جهودي على الكاتب فيّ وهذه حالة يصلها الكثير من الناس . ليست هذه حالتي الفريدة واسأل نفسي هل سأعود الى المسرح ؟ وفعلاً اقوم بأعمال مسرحية الآن . وأقوم حالياً بتحكيم مباراة .. انا لم اقم في عمل كهذا منذ عملي في الاذاعة .. وانا اقوم بذلك لأترك اثراً انا احب المسرح اريد ان احفظ موطىء قدم لي فيه ربما سأتخلى عن ذلك بصورة كلية .. انا لا ادري .

بوث : ثلاثون سنة من الآن وتكون الشيخ الكبير لمنتصف القرن العشرين للادب الانكليزي فهل ستكتب مذكراتك ؟

ماكبث : انا غير مهتم بسيرة الحياة اليومية اما شعوري العام بحياتي فهو انها منظمة كثيراً في الادب انا لم اعجب فكرياً بالعالم الادبي ولم اعجب بالضرورة بالعمل الادبي مقارنة بأنواع اخرى من العمل . وافضل ان اكون جندياً وليس كاتباً . وربما سأكون في ظروف اخرى انا ارى العالم الادبي بقدر ما هو تنافس ومليء بالخصومات وتحكمه القوة وبقدر ما هو خاضع لاعتبارات اخلاقية كالشرف والخيانة .. الخ كل هذا وانا اجلب له اتجاهات اخرى آخرين لا يفعلون ذلك . انا لا اقول بأنني مزور لكثير منه او اقلل من شأنه ولكني حقيقة لست مولعاً به ولم أكن مولعاً به ابداً ..

انا مولع بأشياء اخرى ..

من موضوعات العدد القادم

شعراء مقاتلون

مذكرات السنين السوداء

ادب المقاومة في فرنسا

المقاومة العربية في الادب العالمي

البرج الاسود ـ قصيدة ييتس الاخيرة

وثائق ادبية

من

رسالة موجهة الى اديب شاب

اندره موروا Anbre Maurois

ترجمة : الدكتور قنبر مجيد الطويل

عن الفرنسية

حينما سالتك : 'ماذا تعد لحياتك' اجبتني : ربما الكتابة' .. ينبغي ان تشطب 'ربما' أو تترك .

ان الكتابة موهبة ملحة أو ليست موهبة بتاتا . ان فيكتور هوكو وهو طفل ، كان يريد ان يكون 'شاتوبريان أو لاشيء' .

أن الكتاب المطبوع يكتب لانه يريد ان يقول شيئا ما ولا يمكن ان يقوله الآ وهو كاتبه . اذا كان بياض الورقة يجذبك واذا كنت مستعدا لان تضحي بكل شيء لكي تضع في العالم الافكار التي تضطرب في ذهنك ، وانت تبحث عن تعابير لها . اذا كنت تعلم انك ستستمر في الكتابة رغم الاخفاق ورغم النقد العدائي . اذا وجدت مثل بروست احساسا بالتخلص أو التغلب حين صورت بجملة محكمة ، تماما ، شخصية أو موضوعا او عاطفة ، اذن فالق بنفسك في الكتابة .

الق بنفسك كانك تدخل في الدين وانك ستعمل فيه طوال حياتك اكثر من اية مهنة اخرى . عندما ترى كتابا جميلا محكما جدا فانت ترغب ان تنظر اليه بوصفه ظاهرة طبيعية . 'مدام بوفاري' ، ادولف' (Adolphe) ، الاب كوريو' (le pere goreo) . كل منها كشجرة البلوط او كشجرة التفاح . ان ولادتها اقتضت اعتناء وجهودا لا تصدق .

ان الاطلاع على المخطوطات العديدة لنتاج كبير يرينا كم فيها من الندم والاضافات وكم فيها من التصحيحات والاشارات في الهوامش والحواشي الملصقة حول المسودات جاعلة منها 'دانتيلا' غريبة .

لاشك في وجود لحظات الالهام التي يكتب فيها المؤلف ، وفي ليلة واحدة ثلاثين صفحة . لكن هذه الكتابة الاولى مهما تكن مضطرمة لابد ان تصاغ وتهذب . وكم من الايام الصعبة ، بجانب ساعات الابداع ، يتردد فيها الكتاب بين كتابين وفي اختيار موضوع ما . كم من البدايات التي امست عدما كم من الظروف التي اعتقد فيها انه خلق رائعة ادبية وتبين له وبحنان ، انها عبء على قلبه .

انت الذي يدخل هنا لا تدع كل امل لكن دع كل كسل وكل غرور .

عليك ان تتامل نتاجك بعيون غريبة وتحكم عليه واذا اقتضت الضرورة ان تشجبه .

وينبغي لك ، وهذا اكثر صعوبة ، ان تبق قادرا على رؤية جماله ان كان حقا ذا جمال . ولاكتساب هذا التقويم الصحيح هناك وسيلة واحدة هي مطالعة الكبار . تتغذى من تشخوف وكاترين مانسفيلد . تقارن بتواضع اقاصيصك باقاصيصهم واحيانا بامل .

اذا كنت مدمناً على بلزاك وستندال وبروست ، ستكون صارما بالنسبة لرواياتك ، واذا كنت معجبا ذكيا بسوفت وكافكا ، ستقوم بانصاف عوالمك المتخيلة . وحذار ان تعد جديدا ما هو معروف لكل الازمنة ومثال ذلك هذه العبارة : 'في هذا السجن المسمى الحياة ، صحيح انك لا تعرف لماذا انت سجين فيها . ولاى شيء تعاقب لانك تعرف ان الدعوى ... 'تقول انها لكافكا : آه لا يا عزيزي ! انها لدفيني . درس في الحذر ! انصحك ان لا تقلد الكبار (ولو ان بروست تعلم كثيرا من تقليده اياهم) . إن كان لك طبع كاتب فلا تحاول التقليد .

وبحالة لا شعورية ستجني عسلك اخذاً من تولستوى طريقة تقديم الشخوص ومن بلزاك ذوقه في الاستهلالات المسهبة ومن ستندال الجراة المفرطة والبقية منك !

لتكن حاكما نزيها لاعمالك . حذار ان تحتقرها لأنك تقتات من الكبار وان حكمك الخاص يكتسب قيمة عالية . اذا اعدت قراءة نتاجك ووجدته جميلا فان لك الثقة حينئذ مهما قال فيه الآخرون .

يوجد لحسن الحظ نقاد كبار مثقفون ، شرفاء ، اسخياء تهمك مشاعرهم وتقيم وزنا لنقداتهم ، لكنك تلاقي كذلك ، مع الاسف ، نقادا حاردين او بخلاء .

اعترف لك بانني لقيت التشجيع في شبابي وقوبلت بالثناء من لدن الكبار آلان (Aloin) ، فالري روبركامب (Robert Kemp) ، ادمون جالو (Edmund glloux) ، فرجينيا ولف ، ادمون كوس بماك كارثي (لا اذكر هنا الا الاموات) واذا تكلمت عن اعمال الآخرين ، فتعلم ان تثني على ما يستحق الثناء .

اعد قراءة المقالات الرائعة التي خص بها بلزاك 'دير بارم' (Chartreuse de parme) ان نبوغا يكتشف نبوغا آخر وان ذلك ليفعم القلب ليفعم وخاصة حين تفكر ان هذين الكاتبين لم يوضع كل واحد منهما في مكانة الحقيق من قبل النقد الرسمي .

لنفرض ان لديك موهبة كاتب ولديك ثقافة تسمح لك بالتعبير عنك .

ان ذلك لحسن جدا . لكن ماذا تكتب ؟

ان اكثر العظماء تعثروا قبل ان يكتشفوا انفسهم . بلزاك اعتقد انه شاعر (دراماتيكي) وفيلسوف وهجاء وكان يسمي قصصه الاولى 'حقارات ادبية' كان لا بد من النجاح لكي يقتنع انه قصصي . ان الشاعر الكبير يعرف نفسه وهو شاب بايرون (Byron) ، هوكو ... وهم مراهقون كتبوا اشعارا جميلة وكانوا يعرفون ذلك .. واذا تصاعدت احاسيسك غناءاً وعرفت معنى الايقاع فانك تحسه قبل ان تبلغ عامك العشرين . ان موهبة القصصي تكون متأخرة . لا يمكن ان تصور عالما بدون ان تحياه . اتمنى لك حياة مليئة ، وفي شبابك مهنة تهيء لك الالتقاء بنماذج عديدة ، متنوعة من البشر . لا يوجد اي خطر لقاص المستقبل ان يمتهن مهناً اخرى . ان الذكريات تساعد . كان ديكنز صحفيا وكان بلزاك طباعا . كلاهما عرف الفقر والدائنين والسجن بسبب الدين (ديكنز لدين ابيه) . هذه التعاسات كانت سعادتهم .

ان موهبة المؤلف المسرحي تبدو مبكرة مثل موهبة الشاعر ، لكنها بحاجة الى ان تساعدها الظروف . القصصي والمؤرخ يشتغلان وحدهما في مكتبيهما او في صمت مع الوثائق . ولا بد للمؤلف المسرحي من مسرح وممثلين ومشاهدين . ان كانت له السعادة ان يجدهم وهو مازال شابا فهو محظوظ ! ان اكبر كتاب المسرح تدربوا موليير ممثل كتب لفرقته ، شكسبير ممثل تسرع في اعداد روائع لرفاقه . كورني راسين ، ماريفو احبوا الممثلات .

ان مصاحبة المسرح ومعرفة مهنة التمثيل ومتطلبات الاخراج ، كل تلك تجعل منه ممثلا مسرحياً دوماس الاب (Dumas pere) حتى دوماس الابن (Dumas Fils) كانا يمثلان في قصصهم وحتى في حياتهم الخاصة ! اجوبتهم كانت ردودا ونهايات فصولهم كانت نهايات فصول المسرحيات .

كان مسرح القراقوز في البداية موهبة كوته وفرقة كازينو جعلت من آنوي الطفل مؤلفا مسرحيا . ويحدث كذلك ان اللقاء بممثل ذكي في عمر متأخر يطور القصصي الى مسرحي كما كان الثنائي جيرودو - جوفه (Jouvet) قصصي او كاتب مقالة ، مؤلف مسرحي او كاتب لتكن صبورا . ان المجد لشخص ذي نزوات وفخور لا يدع الآخرين يدفعونه . يحدث ان يكون الكتاب الاول انتصارا ويحدث كذلك ان فنانا ينتظر كثيرا حتى يعترف بنبوغه . ومع ذلك يبدو قليلا ، غير واقعي ان العبقرية ، في زماننا ، تمر على الارض مجهولة . كثير من الناشرين والقراء والمنتجين يبحثون عن مؤلفين اذ ان الاخفاق التام والمستمر لذي نبوغ يصبح نوعا ما اعجوبة سلبية . ينشر لك او يمثل لك اذا كنت تستحق ذلك . يبقى عبور البرزخ بين الشهرة والمجد . فالجوائز الادبية ، احيانا تعطي الشهرة ، لكنها لا ترافق المجد بل تبّعد عنه . لابد من نتاج مسلم به . 'جنتريس' ، 'قبلة الابرص' Genitrix, Le baiser an Liprex أو كتاب أو (مسرحية) تنسجم مع روح العصر . 'فرتر' ، الايدي القذرة (Werther, Les mands Iales) او صرح (اربي) 'ذوو الارادة الطيبة' (Les homms de lonre volonti) او مصير لامثيل له .

كان 'مون الكبير' كافياً ان يشتهر بهِ الآن فورنيه بسبب الملامح القصصية لحب امراة (رآها قليلا) ، وكذلك بسبب الموت المبكر للمؤلف . واحيانا (ليس ذلك مجدا خالصا) نمط (مودة) حياة غريبة ، زي مدهش .

او موقف سياسي ، كلها تكون 'عاملا مشتركا' عاليا جداً لنتاج كان لا يستحق كثيرا . يبدو ان الغموض حتى التلاعب يخدم النتاج في الواقع ان النجاح المغبرك) لا يدوم طويلا وحين تمر السنون والقرون فان تصنيفاً عادلاً يتم .

ان جيلاً يمكن ان يخطىء الا ان عشرة اجيال لا تخطىء !

هل لديك اسلوب ؟ ان ذلك يعتمد عليك . الاسلوب هو (ميسم أو بصمة المزاج على الطبيعة . نفس المنظر يرى من قبل رنوار ، فان كوخ ، سوراْه - يعكس ثلاثة اساليب مختلفة بدون مزاج لا يوجد اسلوب . تقريبا لكل انسان مزاج . والصعوبة هي الايتوارى تحت رمادية الموضوعات المطروقة ولا تحت الصور اللامعة . كلما وقف المرء قريبا من الشيء واستعمل كلمات محسوسة ازداد حظه بان يكون له اسلوب . لغة الفلاسفة لا اسلوب فيها . ان الفلسفة التي تعبر عن نفسها بامثلة محسوسة في اللغة العامة تبلغ الاسلوب كما آرانا ديكارت ، بركسون ، آلان .

ان كاتبا يمر احيانا بجنب اسلوب ما ، وبدون ان يراه ، كان من الممكن ان يكون اسلوبه . ان بروست في زمن بداياته 'الملذات والايام كان يبحث عن اسلوب له وما كان يجده ، لكنه اكتشف نفسه وهو يترجم روسكان (Ruskin) وإذاك كان العالم يغمره النور الذي كان يتّمناه دائما . وبعد ذلك لم يكتب باسلوب روسكان وانما كتب باسلوب بروست الحقيقي . ابحث عن نفسك تجدها .

عن كتاب : «رسالة مفتوحة إلى شاب»

1 - كتبها المؤلف وهو في الثمانين وموجهة إلى الناشئين

في العدد القادم : قصيدة بيتس الاخيرة بخط يده وتعقيب الناقد : جون ستولورذي

جيمس ديكي

James Dickey:

Peter Jones لبيتر جونز

ترجمة علي الحلي

بينما تذوي صورةُ العالم
وتصبح كالاشجار التي تحجب الرؤيةَ كلّها ،
أتولّى مزجَها مع ضوء الشمس في تكشيرتي
هنا في الظلام .. انها الحياة .

- من قصيدة ((على نهر كوزاواتي)) -

* * *

يعتبر جيمس ديكي واحداً من أكثر شعراء أمريكا العصريّين ، الذين يُقرأ لهم على نطاقٍ واسع ، ومن النادر أن يكشف النقاب عن شيء ، بعملٍ فجائي غير متوقع أو ليس في الحسبان ، منذ أن غدت قراءة بعض قصائده ومن بينها قصيدة «على نهر كوزاواتي» و «المرافق» و «سقوط» .. فريضةً على القرّاء .. ذلك ان مسار حوادث القصيدة الدراميّة يمنح نوعاً من التسلية واللهو ، حتى لو لم يكن الشعر ذاته كذلك .

كما ان الوضوح الرائع في الاسلوب ، وعدم الزخرفة في الرموز ، والنثرية الموسعة في بيانه ، كلها أسهمت في شهرته . غير انها ملزمة كما هي ، بالنسبة لنا . اما قصائد ديكي القصصية ، فانها تبقى متصدّعة ، وينتابها الخلل فقد أمدَّ في لمجاهه الشعري وأغراضه الأدبية بأجزاء تفصيلية ومسهبة .

وفي امكاننا ، ان نكوّن رأياً عنه ، ونغاضي طريقته من خلال فهمنا لها . ولد جيمس ديكي في «أطلنطا» بولاية جورجيا ، وتلقى علومه في كلية «كليمصن» ثم جامعة «فاندربيلت» ، وبعد خدمته في القوة الجوية خلال الحرب العالمية الثانية وفي كوريا ، وبعد قضاء سنة واحدة في فرنسا .. بدأ حياته العملية الجديدة عام **1955** كمحترف ناجح في صناعة الاعلان ، لكن بعد أن أصبح شعره معروفاً هجر تلك الصنعة في عام **1961** ، وركّز اهتماماته على الكتابة .

أمضى ديكي سنة في ايطاليا (**1962** ـ **1963**) بعد أن حصل على زمالة في جامعة فلوريدا ، وكان في ذلك الحين مستشاراً للشعر في مكتبة الكنغرس . وفي عام **1966** حاز على جائزة الكتاب الوطني عن كتابه الموسوم بـ «Buckdancers Choice» في حين كانت هناك كتب أخرى قد صدرت له على التوالي : «داخل النواة وقصائد أخرى» عام **1960** ، و «غارق مع الآخرين» عام **1962** ، و «الخُوَذ» عام **1964** ، وفي عام **1967** صدر كتابه «قصائد **1947** ـ **1967**» ومختارات من كتبه السابقة مع فصل جديد أطلق عليه أسم «سقوط» .

أما سلسلة كتبه : «المبهرات» و «الدم» و «النصر» و «الجنون» و «الشفقة» و «رأس اليحمور» فقد نشرت عام **1970** ، أي في نفس السنة التي صُوّرت فيها روايته «Deliverance» فيلماً سينمائياً . وان مجموعة مقالاته النقدية «المشتبه به في الشعر» التي صدرت عام **1964** ، قد أعيد نشرها في صورة موسّعة تحت عنوان «من بابل الى بيزنطه» عام **1968** . ويعتبر كتابه «مقابلات شخصية» من آخر أعماله النثرية التي اعتمدت على المقابلات المسجلة على الأشرطة .

ولقد بدأ جيمس ديكي كتابة الشعر عندما كان في سن الرابعة والعشرين ، وفي ذلك الحين .. كان مدركاً لقوة اللغة ورصانتها . وان كثرة كثافة اللغوية التي تظهر الارتباط الصائب بين كلماته والتجربة .. كانت علامة الشعر العظيم .

ومنذ مستهل حياته الأدبية .. كان ديكي يرتاب بالقصائد المقفّاة . وينأى بنفسه عن التكلّف . فقد كانت تأخذ بعضاً من وقته لغرز الاختلاف بين الحرفة والتصنّع . ولكن يبق الايقاع أمراً مهماً بالنسبة اليه حيث يقول :

«لقد أحببتُ على الدوام اللغة المنغمّةَ . الموزونة بقوة . وان صوت الكلمات في بيت واحد من الشعر . بالنسبة لي . جزء مهم من الفتنة والاغراء» الاّ ان قابلية ديكي لا يواتيها الحظ في بعض الأحيان . فيا يتعلق بايقاع قصائده التي تسقط غالباً في أوزان مملة ورتيبة .

اما قصائده المتأخرة . فانها أكثر تنويعاً من حيث ايقاعاتها . بيد ان أكثرها يحقق نوعاً من الارتخاء والضعف في الايقاع ذاته . الذي قلمّا يضيف قوة تذكر الى شعره .

وذات مرة أعرب لنا ديكي بقوله : «كنت أعمل باتجاه نوع منزوع تماماً من البساطة في الشعر . والشيء الذي قصدته في الحقيقة لكي يصبح قادراً على الفعل انما كان لخلق تعبيرات مؤثرة» .

وحتى في عمل ديكي التأمّلي . نراه يعمد في قصائده عن الطبيعة مثلاً . بأخذ التجربة . ومن ثم وضع التعبير بصددها . انه يعقد القياسات والتناظرات ومن ثم يستخرج منها الاستنتاجات .

ان الحكايا الرمزية . ذوات الدلائل الأخلاقية المتصلة بالطبيعة تستهويه وتأسره . لذلك لا تكون القصائد هنا تحت متناول التعبير . في قصيدة «على نهر كوزاواتي» على سبيل المثال . يدوّن ديكي التعبير في مستهل عمله . ففي القسم الأول المعنون «مع الزورق عبر غابة التنوب» يبدأها كالآتي :

خلال أطنانٍ مذبوحةٍ من الابر
فوق شيء يشبه الزمن ،
والمعرفة المظلمة التي لا يمكن التعبير عنها ،
كنّا نركب فوق الصخور البيض
الى الامام . باتجاه أشجار التّنوُب
كي نتابع . عبر الجذور المتصافحة ،
أي شيء يتبعه النهرُ بعمق .

ان النهر يعني «الشيء الذي يشبه الزمن والمعرفة المظلمة» أمّا ما يستتبع ذلك فانه يلتمس تفسيراً من خلال ذلك الضوء .

وفي قصيدته «بانتظار السبّاح» نرىٰ المعنى مؤكداً لنا قبل ان يؤثر فينا الشعر نفسه . فهناك انسانٌ يقف على شاطيء نهر . يترقّب بقلق السبّاح :

«ترى هل ستسقط . وتغرب في البحر ؟ هل ستستغيث عندما تغدو في الماء ؟ .. ان الاثارة هنا قد انطلقت ميتة بواسطة التعبير .

«طريق الحركة فوق الماء . هي ان تضطجع في القعر . تماماً كالحب» ان القياس الاعتباطي . يتم ادراكه عندما تكون «هي» امينة . وفي المنزل .

«ان الفراش . كالنهر .. يتلألاء» .. هنا نُساق الى المعنى الواضح . وفي تقديرنا ان التجربة لا تخلق معنىٰ . انها تزخرفه . كما ان التعبير المتصّور مسبقاً . يرتبط بطول القصيدة . كما ان نفس المشكلة تنبعث ولأسباب مختلفة في افضل قصائد ريكي الشهيرة «Falling»

«تسقط مضيّفة في طائرة من باب الطواريء . وتلاقي حتفها» ان القصيدة تقتفي خطى افكارها واحساساتها . بينا تخر المضيّفة عارية الى الأرض . ان بعض استعارات ريكي قد عولجت بمهارة . وان القصيدة مثيرة في بعض نقلاتها :

انها معلقة عالياً
في عمق الاشياء المرهقة في نفسها
وفي الجسد المتكوّر . الملفوف بشده
وفي ثقلها الراقص في الظلام
وهي تهوي بقفزة رائعة
مصحوبة بطمأنينة بطيئة ومذهلة من حلم مستل
كضوء قمر لا نهاية له فوق ارض الحصاد

لا ريب في اننا نرى القصيدة هنا قسريةً . من خلال تفاصيلها المسهبة الى جانب انها وصفية . ونثرية . أكثر من كونها مثيرة للمشاعر والعواطف الحسيّة غير ان شكل القصيدة رغم كل ذلك يبق مشوقاً وممتعاً .

لقد كانت محاولته ، هي ان يجد قصيدة «سهلة» يمكنها ان تتعامل مع القارىء «لقد جرّبت كتابة أبيات قصيرة في بعض القصائد ، ثم كنت اضعها آخر الامر جنباً الى جنب مع المستوى الفيزياوي ، لأكوّن ما اطلق عليه «الانفصام» حيث تحلّ الفراغات بين مجاميع الكلمات محل «التنقيط . Punctuation»

وكانت قصيدته «قذيفة قنبلة» ، القصيدة الاولى التي اتبع فيها اسلوب «الانفصام» حيث استخدم هذا الاسلوب ، لكي يصوّر بطريقة نابضة بالحياة شعور طيّار حربي فوق اليابان .

ان ريكي لم يتعامل تماماً مع الاعتبار التقني هنا . فالطيار المنقطع الانفاس هو الذي يلهث «التجربة» :

انهارُ العدو واشجارُهُ
تنسلُ مني مثل جلد الأفعى
وشرائطُ الضباب تلتفُ بأطراف الجناح
وهي تمرق بصورة غير مرئية
عبر الجسور والطرقات
لأولئك الجوّالين في الليل
وكان مساء الأحد في بلاد العدو
هادئاً تماماً .
ووجه القمر يزحف ببطء
حول البحرالمتجه داخل اليابسة

انه لأمر ذو مغزى مهم، ان ديكي كان قد ادرك فعلاً رتابة القافية في قصائده الأولى ، اكثر من ادراكه «التحديدات» التي كان يفرضها على كتاباته فها هو يقول بهذا الصدد : «انصبّ اهتمامي اخيراً وبصورة جوهرية على القصيدة التي لا تملك خاتمة لها ، القصيدة المفتوحة ، القصيدة التي تُستخرج نتائجها من وقائعها التفصيلية ، القصيدة التي تُعمل بطريقة معتلّة ، واني لآمل ان يغوص القارىء في المستقبل اكثر فأكثر في تأثيرات السطور واحداثها ، واناشده في الوقت نفسه ان يكون أقلّ مطالبةً باصدار الاحكام واستخلاص المحاكات العقلية وان يكون في منأىً عنها» .

لقد كان طموحه الجديد في قصيدته «المبهرات» ان يُفهم بعض الشيء وفي قصيدة «الجنون» مثلاً .... هناك كلب اليف ، يُعضُّ من قبل ثعلب مسرع فيتركه يعدو مجنوناً ، ثم يلق القبض عليه ، ويفصل رأسه عن جسده .

وفي القصيدة التالية نرى ريكي يركزّ ابياتها في وسط الصفحة :

خلال جو العشق الراكض بوحشية ، والخيول الطافحة
بالغرباء الوافدين خلف اسلاك السياج المنخفضة
والوردة المتوهجة بالنبوءات ، كما انطلقت الروح ،
انطلقت بوبر المنزل ملتقطةً قشور الاثمار الخشنة بجنون
وبعد ان اتت .. كانت ارواحُ جياد رجال الأسرة
تقفز باهتياج خلف حدودها
ساحبةً أجسادها بالحنجرة المزبدة ،
خلل العشب والقمل المتسوّل
على طريق الغبار
الأحمر حيث كان الرجالُ يتفجرون غضباً ويزأرون

حقاً انها لقصيدة «إكراهيّة» تتلاءم مع نزوع جيمس ريكي الى السرد الدرامي ، حيث الحرية الجديدة وسبل التنفيس في البيت الشعري ، على الرغم من كثافة التأثير وهستيريته ، غير ان جميع القصائد في الكتاب من الوجهة العملية تتجلى في النمط نفسه

ان الالحاح على المجاز والاطناب يتماشى فقط مع السياق الدراماتيكي والاّ فان الرتابة الجديدة قد فرضت نفسها على الروتين القديم ، كمحصّلة للصنعة الآلية ، وليس كفن ومهارة .

ومع ذلك فان تنوّع اغراضه التي صاغها بشكل جديد - ربما بصورة فائقة - لا تنتج عنها رتابة ؛ وهنا يوضح ريكي ذلك بنفسه فيقول :

«ان استمرار الاسرة الانسانية ، وضرورة المرح بسبب او بدونه والاهتمام الدائم لما اطلق عليه الرسّام جون مارين «الاشكال الاساسية الكبرى» - الانهار ، الجبال ، الغابات ،

الغيوم ، المحيطات ، ومن ثمّ المخلوقات البدائية التي تعيش بشكل طبيعي بينها ، كما ان رشاقة الحيوان المفقودة لدى البشر ، والتي يعوض عنها اللاعبون الرياضيون بين الفينة والفينة ... تثيرني ، وكذلك احساس الصّياد بالتفاهم مع الحيوان المصطاد» .

استدراك وتعقيب : يبدو ان بيتر جونز قد اهمل لسبب او لآخر كتاباً شعرياً آخر مهماً من اعمال ديكي ، ذلك هو «زودياك ZODIAC » الصادر عام 1976 ، في حين صدر كتاب جونز في نهاية عام 1979 . وقد تناول كتاب «زودياك» بالنقد والتحليل ناقد مجلة نيوزويك الادبي بيتر بريسكوت عند صدوره .

ولأهمية ذلك المقال وعلاقته الجوهرية بموضوعنا ، ولغرض فهم الشاعر ديكي بصورة متكاملة ، رأينا من المناسب ان ننقل رأي بريسكوت هنا - المترجم -

«يتضمن الكتاب قصيدة طويلة تحتوي على اثنى عشر جزءاً . ومن المعروف ان القصائد الطويلة التي تنشر اليوم لابد ان تكون كتابتها قد استغرقت اعواماً عديدة ، لكن نشرها يتم على شكل متسلسل . وقد اعتدنا عليها وعلى الطريقة التي تظهر من خلالها للقراء كاملة ، كما استمتعنا بالبهجة الفريدة من قراءتها ، لانها تجربة محفوفة بالمخاطر .

في قصيدة «زودياك» لا يمكن بأي حال من الأحوال لاي جزء من اجزائها الاثنى عشر ، ان يقف وحده منشطراً عن الاجزاء الباقية الأخرى ، لان بينها وحدة عضوية مترابطة .. انها القصيدة التي تجمع الزخم وتكثفه ، انها القصيدة التي تتحدث عن غاية انسان ، عن يأسه ، وعن تطلعه الدائم للانتصار ، وبالتالي لقدرتها على عدم الانفصام بشكل خاص ، مما يعطي العمل الشعري فاعليةً وتأثيراً منذ ان نشر «جون بيري مان» قصيدته (ولاء للعشيقة برادستريت) قبل عشرين سنة خلت .

وفي الواقع ان «زودياك» مستوحاة من قصيدة اخرى تحمل الاسم نفسه كتبها من قبل الشاعر الهولندي «مارسان» الذي لقي حتفه غرقاً .

ان قصيدة ديكي . تدور حول شاعر مدمن ، اتعبه التجوال ، ثم عاد اخيراً الى امستردام ، ربما ليموت فيها آخر الأمر ، ولكن بالتأكيد يتصارع مع معنى الحياة والوجود عن طريق كتابة قصيدة حول الكواكب والأبراج السماوية .

وكان ولعه الشديد بالنجوم ، وضعف ثقته بأشعة الشمس قد دفعا به الى الاعجاب المفرط في ان يتخيّل .. بان جنة الله تضم حيوانات لا تحصى !

وكان يرى في هذه الحقيقة المكتظّة في سماء الليل جنة عدن أبدية في الفضاء وانها المهرب الوحيد من غرفته المظلمة الكئيبة ، ومع ذلك فان القصيدة ذاتها تتعاصى عليه في بعض الأحيان ، بشكل لم يستطع التخلّص منه بصورة كافية ، لكي يكتب الشعر .

ان جيمس ديكي يلعن ، ويذعن ، ويحتسي الخمرة بافراط على مرأى النمل الزاحف على أنامله التي تمسك بقلم الكتابة ، وهو في حالة اهتياج هائل ، لكنه يعد الشعر الذي يستنزف عظامك ، ومن ثم يمنح الحياة من جديد الى الانسان .

ان ديكي ليعجب بالمدينة ، ويسمع الساعات التي تعزف دقاتها الاثنتي عشرة بشكل مفترس :

انها العين ، لكنها هل تستطيع الرؤية
من الحركة الخلاّقة
من أول تساقط ضوء على وجه المياه
منذ الأزل ، ومنذ بدء الخليقة
للرواية المستمرة ، للرياضيات المجنونة
أو ان تقدر على حذف مقطع من التاريخ
ان الكل المطلق ...
هو انتهاء حياة الفن ... بموت النجوم !
وسيبقى الحب .. الدمّ المستعر
حتى آخر جذوة من النار ...
تتفجّر في عمق الظلام ....
وآخر صورة ، وكذلك الشمعدان ، والكتاب ،
وصوف الحمل ، وذلك اللهب البهيج ،
المشتاق الى نهاياتها كلها
ترى هل بمقدورها جميعاً
ان تومض في عين انسان واحدة ؟!!

ن ديكي يستخدم هنا ، كما فعل نفسه في قصائده المبكرة مثل «سقوط» و «المبهرات» سطوراً شعرية طويلة ومرنة ، مؤلفة من مجموعات مترابطة ومشدودة من الكلمات التي تعبّر عن المعنى في بعض الاحيان بصورة رائعة ، وفي بعض الأحيان بين يكون الترابط بينها مهلهلاً ، لدرجة يقترب فيها ديكي من حالات النثر العادي ، الذي ينأى عن قيم الشعر .

«آه .. فليذهب الى الجحيم .. انه لا يستطيع التخلي عنه ، وانت ايضاً لا تستطيع ذلك أيها القارىء !»

لكنّ هناك تقدّما باتجاه البلاغة ، حتى تصل لغة ديكي الى درجة ملحوظة من الوضوح الذهني ، وهو في قة عمله الأدبي الجيّد !

أود الآن الكتابة عن الصحراء
ففي الظلمة ، يشرع الرمل بالصراخ
وبامكانه أن يمارس القتل
في سبيل الماء ، المفعم بالحياة
وليس من أجل الشمس والنجم
بل من أجل امتداد بصمات الجمال
التي يقتفي اثرها الرجال
ولذلك المحيط ، بتوسلاته المدندنة الهائلة
في سبيل البحارة الملازمين
ومن اجل عودة المشردّين

يومض الضوء فوق عظامهم المتدحرجة
ولذلك الانسان وحده ،
ولأسطوله ، ومراكبه
يغدو البحر ... بحراً
آه ... يا روحي .. انا
ضعيني في زورق شمسي
واقبلي في راحة احدى هذه الأيدي
وأمنحيني الايمان وراحة البال
لأدير دفّةَ هذا اليخت الغريب
نحو الصباح ، وباتجاه الأرض ،
التي تنام في الكون ، عبر كل الآفاق .

● ● ●

أيتها اليد الطويلة !.. ،
التي تقدر الامساك بجزيرة الورق المتسعّرة ،
النازفة من اجل خيالاتها ..
هيّا اصنعي ما تستطيعين ...
أن يكون طويلاً ... طويلا
كما تقذف الروح على أجواء الفضاء
بهائمَ النجوم العاقلة ، المجنونة !

* المصدر - An Introduction To 50 American Poets By Peter Jones , 1979

كثيرة هي الحقائق

يتضمن هذا الكتاب ست قصص حول القرية المعاصرة . والمؤلف مطلع جيداً على مادة موضوعه ، ويروي قصصه بسهولة وبدقة وثائقية تقريباً تستدعيها مجموعة معينة من القضايا ، التي يبحث عنها في مواقف ومصائر إنسانية تبدي شيئاً من الشبه بالدراما أو المعضلة الأخلاقية . وهي في أغلب الحالات قصص حول اشخاص متقدمين في السن (المرأة العجوز والبيت القديم ، الحدائق الزرق ، كل أنواع الهموم) . فهناك شيء ما حزين جداً في مصائرهم ، التي تدوي بحقائق قاسية عن حياة اليوم . وهؤلاء الناس وحيدون ، تشتت أبناؤهم وأحفادهم وذهبوا ليعيشوا في مدن أخرىٰ ، وهم لا يأتون إلا في النادر لزيارتهم . «إبنهما الأكبر ، كما ترىٰ ، طرّق له أبوه سريراً في الغرفة الأخرى ، حيث أنه أصبح رجلاً شاباً الآن . ثم غادرهما ، ذهب إلى مدينة من يدري أيس ، ولم يعد قط . بعد ذلك بقليل ، فعلت البنت الشيء نفسه ، ثم الابن الأصغر ، وها هما الآن وحدهما الاثنان فقط .» ، «إن ما أثقل على قلبها أكثر هو تلك الوحدة ، ذلك هو السبب في أنها كانت على الدوام تفعل شيئاً ما لتقتل الوقت وتنسىٰ ما يتعلق به . وغالباً ما وجدت نفسها تتحدث إلى غصن فلفل ، أو إلى الخنزير ، أو إلى الدجاج .» ، «ليس هناك ما يكفي من الناس للقيام بالعمل ، فكل صباح يستقل الرجال الحافلة ويذهبون إلى المشروع . ولا يمكنك أن تجدي هنا سوى الرجال من أمثال روجي ، ديميتر ، هم والنساء العجائز اللواتي بسني أو أصغر قليلاً ، ولكننا نحتاج إلى أيدٍ أكثر .» هذه المقتبسات مأخوذة من المونولوجات الداخلية للنساء العجائز ، وهي إيحاءات نموذجية بحيواتهم الوحيدة .

ومن الواضح ، ان ذلك يستدعي موضوع عمليات الهجرة ، أو نتائجها بالأحرى . فبوگدان ميتوف (المولود عام 1929) لا يهتم بالعمليات في حد ذاتها والتي استحثت كتاب الستينات . إنه على الأرجح ينفذ عميقاً داخل قلوب هؤلاء الناس الذين تُركوا وحيدين ، بدون تلك الثرثرة البهيجة من أصوات اطفالهم واحفادهم . إن الحبكات ليست زاخرة بالأحداث . والسرد يجري على امتداد خط استعادة الأحداث الماضية ، في ذكريات الشخصيات .

ـ لأحداث الصغيرة التي تقع في كل من الحاضر والمستقبل تعمل كخاتمات فقط . فالمرأة العجوز في (كل أنواع الهموم) تذهب إلى العاصمة لترى إبنها وحفيدتها . لقد أصبح الابن مضطراً للنفور من والديه : فتأثير زوجته التواقة إلى المغاظة شيء لا يمكن مقاومته . وبشكل متروٍ جداً ، حجز لامه غرفة في فندق ، إذ ان كنّتها لا تريد ان تراها وترفض إستضافتها . فتتوسل إبنة الابن الصغيرة بحزنٍ إلى ابيها ليُحضر جدتها المحبوبة إلى البيت ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل اي شيء ، وهذا هو مأزقه . ومن حوادث كهذا ، وهو ليس بالأمر النادر الوقوع في هذه الأيام ، يستمد بوگدان ميتوف حقائق قاسية تستثير الهم لدى القاريء . وهناك سخرية في هذه الكلمات من العنوان «كل أنواع» . فهل هناك هم (لا يمكن بالتأكيد تصنفه في صنف «كل أنواع») ـ أبر بالنسبة لأم ترى إلىٰ إبنها مبعداً هكذا ؟ في الواقع ، إن لدىٰ المرأة العجوز كل أنواع الهموم بخصوص زوجها المتوعك ، بيتها ، الساحة ، الحيوانات المنزلية القليلة ، ذكرياتها ، والتجارب المريرة . إن الحادث في صوفيا ، اللطمة القاسية التي أصاب بها المرأة العجوز ، هو في مغايرة ساخرة مع الهموم العادية التي لدينا ، إذ أن هناك أموراً اخرى ، أكثر فظاعة من هذه .

كما أن قصة (حدائق زرق صغيرة) تنتهي نهاية ممتعة جداً . والشخصية الرئيسة هي ، مرة أخرىٰ ، إمرأة عجوز ، أرملة لمرتين . وهي تتساءل عمن سيقوم بترتيبات جنازتها ، عما إذا كان اطفالها وأحفادها سيأتون ، عما إذا كانوا سيجعلون إسمها يُكتب وصورتها توضع إلىٰ جوار صورة زوجها . ومن هنا فصاعداً تضع نفسها هناك . جنازة سلفاً ، زمن في غير أوانه ، عالم ميت بينا المرء ما يزال في الحياة ، تحسس جديد للحياة والموت . في هذه القصة الخالية من الطموح ، والتي تأخذ بنظر الاعتبار تفسيراً ميتافيزيقياً اكثر ، يُلمع المؤلف إلى الموضوع الأكثر أهمية في الكتاب كله . وهو الموضوع الذي يأخذ الكتاب عنوانه من القصة التي تدور حوله . إن (كثيرة هي الحقائق) مشكال Kaleidoscope لأقدار إنسانية ، تخص شيباً وشباناً . والحبكة تتطور على امتداد خط واحد : هناك حقائق كثيرة مثلما هناك شخصيات إنسانية كثيرة ! ولكن في النهاية يتشكل موضوع آخر ، واعني به ، ان إحدىٰ الحقائق هي الموت ـ مطلق ومتعذر دفعه . هذا هو الاستنتاج الذي تصل إليه الشخصية الرئيسة ، وهو رجل يعمل في المدينة ، ولكنه يعيش في قريته ، ويستمع إلى تأنيبات زوجته وأمه كل مساء عندما يعود إلى البيت : يراقب بأسى عالم المستهلكين التافه هذا ، الذي لا جذور ، ولا كابح له حتى في القرية . وهكذا يجيء الموضوع المقدم بشكل غير متوقع ، كطباق للعنوان والحكاية ، بنفس الطريقة كما في (كل انواع الهموم) .

وتثير الحبكة ، ايضاً ، قضية ممتعة . فهنا ، ايضاً ، الشخصية الرئيسة فلاح ، بعيد عن بيته ، يعمل جراحاً بيطرياً في مزرعة جماعية . وتجعله مبادئه الاخلاقية يقف ضد رئيسه ، المدير ، وهو رجل ذو أفعال بغيضة ، منكب على ملكيته الشخصية وحدها . ولكن سلوكه يرتد على البيطري . قصة عادية ، وشاب محطم ، يعود إلى والديه ولكن بذهنية تعقدت في عقدة .

إن قصص بوگدان ميتوف بسيطة ، تعالج الوجود اليومي الممل . وجوهرها في انسجام تام مع إسلوب السرد . ليست هناك مفاجآت ، ولا نقاط انعطاف حادة . والسرد سهل وهاديء . وكما هو في الكثير من اعماله ، يبني ميتوف هنا ، ايضاً ، السرد من وجهة نظر الشخصية الرئيسة وكلامها اليومي . والقصص مونولوجات داخلية حقاً ، ولكن ليس باسلوب الاستمرارية النفسية Psycho - Continuity الحديثة ، بل بالسرد البسيط . والمونولوج هنا ليس اعترافاً ملفقاً من الشخصية الرئيسة ، وهي تروي قصتها كما يفعل الواحد أمام صديقه الحميم . والحوارات منظمة بالطريقة نفسها ايضاً . وتعليقات الشخصيات تجري معاً ، الكلام المباشر يتحول إلى غير مباشر ، أو ان منظور السرد ينتقل فجأةً إلى شخصية اخرى .

كل هذا يضفي جواً هادئاً ودافئاً على هذه الروايات القصيرة ، فتبعث دفئاً وعزلة ، وعطفاً هادئاً ، وكل ذلك مشوب بحزن عالمٍ تشكل الدرامات الانسانية المأساوية فيه حوادث عادية

الخيال والواقع

من روايات

هرفي بزان

ترجمة : رضا الكشو

نسوق حديثا مع «هرفي بزان» بمناسبة صدور كتابه «نار تلتهم ناراً اخرى» وقد نشرته مجلة «الاخبار الادبية» (أسبوعية فرنسية) وقد استشهد «هرفي بزان» في اجابته عن أسئلة الصحفي بأمثلة استقاها من أعماله الأدبية .

س : أين يكمن التخيّل ؟ أين يكمن الواقع في الرواية ؟

ج : هذا السؤال مثير لكن يعسر تحديده حتىٰ إن ادعى بعض الكتّاب عكس هذا .

بالنسبة لي مزجت باستمرار وبنسب متفاوتة التجربة بالخيال على أن يمتزج كلّ ذلك بطريقة مبهمة .

لنأخذ روايتي «في قبضة اليد» وقد اعتبرت منطلق ترجمتي الذاتية ، إنها في الحقيقة أقل تصويراً لحياتي مما ظنه النقاد . بالعكس تتضمن رواياتي الأخرى المكتوبة بضمير الغائب فقرات من ترجمتي الذاتية رغم انعدام علاقة نظرية بيني وبين شخصيات هذه الروايات .

هل تتصور أن روايتي الأخيرة «نار تلتهم نارا أخرى» عديمة الصلة بي .

لا يوجد كتاب أو برهان نظري بحت مثل الرواية الحديثة يبعد الصلّة بالمؤلف على الأقل في المشاغل العامة .

أما ما يتعلق بالخيال وبنصيب الترجمة الذاتية فهذا أمر آخر . لا ينبغي أن ننسى أن الذاكرة تنزع إلى تسجيل الأحداث التي نبتكرها . ينتهي بي المطاف إلى عدم معرفة ما أبلغه ..تختلط علي الامور . اين ما تخيلته ! اين ما نقلته من الواقع ؟

املك نوادر في هذا الموضوع . اكدت لي عمتي انني حورتها في مشهد «جبيلي» من رواية «في قبضة اليد» رغم ان هذا المشهد لم يحدث في الواقع اساساً .

س : عند بعض الروائيين ـ مثلا جليان قرين ـ يلعب الاستلهام دوراً اساسياً في عملية الخلق . هل هذه حالتك ؟

ج : ابداً . انني على اتصال بالواقع . وفي اعتقادي ان الاديب حسب تعريف «سارتر» شخص يؤثر في الآخرين .

لهذا يجب ان يجهد نفسه في وصف نوع من الواقع .

اوضح : نحن واعون كلنا بأنواع الظلم والنفاق واللامساواة غير انه يوجد نوع من الضجيج يمنع من اعارة الانتباه . يجيء كاتب فيصف بالضبط ما تراه انت كل يوم . وهنا لا فائدة في رأيي من الالحاح على نقطة معينة . يكفي ان نصف . اذن لا مجال عندي ان ادع التخيل يتكلم . لا اشعر بارتياح الا اذا ارتكزت على واقع موضوعي .

س : كيف يتم تحويل الواقع الى تخيل ؟

ج : تختلف الطريقة سواء أكانت المادة الخام ذاتية او هي من نوع الملح . وفي كل الحالات تستدعي العملية ان تغطيها ركيزة واقعية قادرة على خداع المفسرين . وسواء تعلق الامر بكتاب قديم مثل مسرحية «فادر PHede» التي اعدت كتابتها فصغت منها رواية بعنوان «من اجرؤ على حبه» ام تعلق الامر بموضوع في السياسة الاجتماعية مثل رواية «سعداء الكآبة» فأنني ابدأ اولا بابتكار الشخصيات ثم اختار اطار لانزل فيه هذه الشخصيات .

لما انتقلت الى انكلترا لغرض تأليف «سعداء الكآبة» كان لي صديق انكليزي ما فتيء يسألني باستمرار عما اصنعه في انكلترا ، كنت منصرفاً الى رؤية الساعة الكبيرة الموجودة فوق المحطة . الاحظ باستمرار شعارات ثلاث ورود بتمثال الاموات ركبت بعد ذلك الحافلة المتجهة الى «فاولي» ولما انتهيت كتابة الفصل فهم صديقي ما اصنع .

ما اصفه يطابق تماما ما اشاهده . لكن من اصف ؟ بالتدقيق اصف نفسي او اشخاصاً ابتكرهم .

ـ قل لي اذن اين الواقع واين التخيل ؟

اتبعت في روايتي «انهض وسر» هذه الطريقة بصفة نسقية الى حد ان بعض الصحفيين اهتدوا الى البيت الذي آويت فيه بطلتي وازعجوا الحارسة قائلين لها . «انها تسكن فوق ، بالطابق الثالث» . فتجيبهم الحارسة بقولها «انت الشخص العاشر الذي يضع لي نفس السؤال ، لا . لم تسكن عندي هذه المؤجرة البتة .

س : ما هو نصيب الخيال في ترجمة ذاتية ؟

ج : كل الناس يعطون ذكرياتهم شكلا روائياً . وقد برهن التحليل النفسي على ذلك مراراً . انها اذن عملية انتقاء . ولكن بالاضافة الى الانتقاء الناتج عن النسيان او الرفض يتدخل انتقاء آخر وليد عملية الكتابة او بالتدقيق وليد حرص الكاتب على انجاح مشهده .

خذ مثلا مشهد عودة «فلكوش» في روايتي «عويل البوم» انه مشهد قد وقع حقاً بمدينة «انجرس» سنة 1953 . اثناء حصة توقيع رواية «افعى في قبضة اليد» . حضر كثير من الناس وفجأة طرأ نوع من البرودة وشوهدت امرأة مسنة قدمت نحوي وانتزعت من يدي نسخة كنت بصدد اهدائها وخاطبتني يبدو ان المسألة تتعلق بيّ في منطقة نفوذها لتظهر تحديها .

عندنا هنا مشهد يبدو مضحكاً لمخبر صحفي لكن يتعذر استغلاله بالنسبة للروائي .

لا تنس ان الكاتب لا يكتب فقط ما هو كائن ولكن ايضاً ما يطمح ان يكون . لنذكر مشهد «اطلاق العيارات النارية» في رواية «افعى في قبضة اليد» . في هذا المقطع البطولي يجهد «برسبويون نفسه لخفض عيني فلكوش في حين ان «فردي يحصي الدقائق التي تمر .

في الحقيقة . كانت الحادثة عكس هذا تماماً . احببت ان اكون اقوى مما كنت . منحت شخصية «برسبويون» قوة اضافية ليحقق ما حلمت به .

بزان (جون ـ بيارأشتهر هرفي بزان) . كاتب فرنسي ولد بمدينة «انجرس» سنة 1911 . حفيد الروائي «رني بزان» . الف هرفي بزان روايات عديدة تميزت جميعها بالعنف .

من رواياته :

الجثة في قبضة اليد سنة 1948

الرأس يرتطم بالجدران سنة 1949

موت الحصان الصغير 1949

انهض وسر 1952

من اجرؤ على حبه 1956

باسم الابن 1960

عددنا الخاص بـ

"الحرب والمقاومة في العالم الحديث"

يسهم في تحريره :

د. ضياء نافع

د. احمد سليمان الاحمد

د. زهير مغامس

د. عبدالوهاب الوكيل

د. سلمان الواسطي

د. محمد كرد علي

في الذكرى المئوية لميلاد

الرسام الفرنسي فيرنان ليجيه

Fernand Leger (1881 - 1955)

الفردوس

اللامفقود

بقلم الناقد الفني

غوتفريد سيلو

ترجمة : غانم محمود

عن الالمانية

محطات في حياة واعمال الفنان :

● في لوحات فيرنان ليجيه لا يشعر المرء بالتناقضات القائمة بين الاتجاهين التجريدي والواقعي .

● رسومه التكعيبية تعبر عن الاحساس والتأمل العميقين اللذين يرافقان الانفعالات النفسية لدى الفنان .

● ثمة ظاهرة ما تظهر في نتاجاته الفنية .. فالشخوص المجزأة التي نشاهدها في بعض اعماله تعود في اعمال اخرى بصورتها المتكاملة .

● تتكرر حالات الحياة الاجتماعية للبشر في لوحاته .

● استهدف في نتاجاته مخاطبة من يحيط به بقوله الصامت والمعبر بقوة في ذات الوقت 'انظروا .. كم هو جميل هذا العالم' .

● اسهم ليجيه مع جورج براك وبيكاسو في تأسيس المدرسة التكعيبية في الرسم وهو مبتكر الطابع الميكانيكي في الرسم .

● تتلمذ ليجيه على يد مهندس معماري وهو في السادسة عشرة من العمر .

● انتقل الى باريس من الريف النورماندي في عام 1900 ونالت اعجابه بوجه خاص اعمال الرسامين الرواد مثل ماتيس وسيزان ثم التحق بمجموعة الرسامين التكعبيين وشارك في معارضهم منذ عام 1910 .

● وظف ليجيه المؤثرات الخارجية التي نجمت عن اعجابه باعمال هؤلاء الفنانين ليطور اسلوبه الفني المتميز في التعبير ... وبصورة خاصة في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، اذ اخذت لوحاته لمسات الطابع الميكانيكي في الرسم ... ذلك الطابع الذي واصله وطوره باعتباره من ابرز سمات لوحاته ، بعناصرها الميكانيكية والوانها المتعددة الزاهية ، وذلك على عكس رفاقه التكعبيين الذين اقتصرت رسومهم على قلة من الالوان القاتمة .

● انجز ليجيه رسوم فلم 'الباليه الميكانيكي' التي تبدو فيه كادوات من صنع الانسان وهي تتحرك على انغام الجاز بايقاعاتها الميكانيكية ايضا .

● توفي ليجيه عام 1955 بصورة مفاجئة .

حول معرض الذكرى المئوية لميلاد الفنان

عند مشاهدة اللوحات العملاقة للرسام الفرنسي الكبير فيرنان ليجيه فان اول ما يتبادر الى ذهن الانسان ، هو تلك الروح التفاؤلية اللا مشروطة التي تطغى على احساسات هذا الانسان ـ الفنان والتي ترجمها باصالة عبر نتاجاته ، والتي تشكل واقعا حيا في حياته الخاصة والعامة .

عمال البناء في عمل دؤوب .. نساء اثناء الفطور .. جوانب من الحياة العائلية خلال سفرة ريفية ممتعة .. حفلة زفاف .. الاصدقاء .. اوقات الراحة والسعادة .. تلك هي عناوين بعض اللوحات التي تصدرت المعرض الشامل المخصص للاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد واحد من ابرز رسامي القرن العشرين .. زميل بيكاسو .. الفنان فيرنان ليجيه .. ذلك المعرض الذي يعتبر بحق تظاهرة فنية رائعة في موطن الفن .. باريس .

دعونا نتجول عبر حلم الواقع الجميل وعبر الخواطر التي جالت في فكر الناقد الفني المعروف «غوتفريد سيلو» اثناء تجواله في قاعات هذا المعرض والتي صاغها باسلوب ساحر لمجلة «فن art» الالمانية الشهرية (عدد 3 /1981) تحت عنوان :

الفردوس اللامفقود للانسانية

لوحاته تتدفق حيوية وتفاؤلا لتعبر عن سعادة الحياة . فالفنان ليجيه لا ينتمي الى أولئك السوداويين الذين يتخبطون في متاهات الكآبة . والذين يحاولون ايهامنا ، بان القلق هو الظاهرة السائدة في الوجود الانساني . انه يعشق العالم دون تحفظ .. العالم الذي نعيش فيه بكافة مظاهره . لندع الآخرين يحكمون على عظمة الحضارة الانسانية وتقيمها بمنظار قاتم . الا ان التكنولوجيا والتقدم الصناعي تعنيٰ بالنسبة الى فيرنان ليجيه مؤثرات انسانية ايجابية . تكمن فيها الاحاسيس الرفيعة التي فجرّها القرن العشرون . والتي يصفها هو نفسه بفخر ، بقوله «انها ديناميكيتنا الحديثة . فانا اول فنان تمكن من تصويرها في عمل فني» .

من خلال هذه الرؤية ينطلق هذا الفنان في تقويمه للمدن الكبرى . باعتبار ان «الوانها وحروفها تشكل كنزا لا ينضب» بالنسبة للفنان . من المحتمل ان انسانا واحدا فقط ، مثل ليجيه بانتمائه الريفي . وترعرعه في مزرعة نورمانديه ، بامكان ان يهوى المدينة بلا حدود .. مدينة باريس . فمدينته عبارة عن ضجيج رائع وفوضى مبرمجة وتظاهرة ساحرة الالوان .. انها ليست شفرة للعزلة القاتلة وللفردية الهدامة .

ان نتاجات ليجيه تعبر عن حبه للبساطة ، وهو العدو اللدود للتعقيد . فالانغام الثانوية والمزاجية النفسية لا تشكل اية قيمة بالنسبة له .

انه يقف الى جانب الحياة ، وقد عبر عن موقفه هذا بصرخة مدوية عبر اعماله . وعلى الافراد الذين تلفهم دوامة الاحاسيس السلبية ان يجدوا ملاذا لهم لدى فنانين آخرين ، وليس لدى ليجيه . فهو ذلك الانسان الذي يمكن «الشعور بوجوده في هذا العالم فقط» . والذي يناهض الاهواء الميتافزيقية . كرفيقه ماكس بيكمان رسام الاجسام الكبيرة لهذا القرن . وهو لم يقع ضحية تلك الافكار القائلة ، بان الفن جسر يؤدي الى العالم الآخر . فافكاره راسخة حول كون عالمنا ، من اجمل العوالم قاطبة ، وانها مضيعة للوقت ، اذا ما اراد الانسان ان يبحث عن عالم آخر افضل من عالمنا .

يرى فيرنان ليجيه ، ان آدم وحواء لم يطردا من الجنة . فالجنة هنا في هذا العالم ، في الحياة اليومية . انها جنة دنيوية تكمن هويتها في مجرى الاحداث اليومية المعاصرة . ولذلك فان قضايا الحياة اليومية لم تكن عبثا موضوعه الرئيس ، فهي بالنسبة له القاسم المشترك الاعظم للتجارب وللحياة الانسانية العمل واوقات الفراغ ، الاشجار والغيوم ، الشارع والماكنة ، الافطار والنزهات الريفية ، هي مسائل وحالات قريبة من كل انسان ، وهي بمثابة مؤشرات واضحة لحياة الفرد وللمجتمع .

يُوصف الفنان فيرنان ليجيه ، بانه رسام المجتمع البشري لقد ادرك ذاته من هذا المنظار . وقد ترجم نتاجاته الفنية الى كتابات عديدة نشرها طوال حياته . فهو قد كتب بحماس وبصورة متواصلة مؤكدا قناعته ، بان على الفن ان يحقق وظيفة اجتماعية . ليجيه ، هذا الرائد والممهد لمسيرة الفن الحديث ،

يرى ضرورة ايصال الفن الى اوسع الفئات الشعبية ، وهو قد ادرك معضلة الفن الحديث وعبر عنها بصورة اوضح من كافة زملائه الفنانين . ويرى «ان اعمالهم الفنية سهلة المنال لنخبة قليلة فقط . اما الشعب فلا يمكن ان يفهمها» .

لقد بذل فيرنان ليجيه مختلف المحاولات لتغيير هذه الحالة ولكسر طوق «العزلة المفروضة على الفن» ، ومنها انه اخذ مجموعة رسوم «عمال البناء» الى مصانع رينو وعلقها على جدران مطعم العمال وكانت النتيجة كالاتي كما ذكرها ليجيه «جاء العمال ظهرا .. وكانوا ينظرون الى اللوحات اثناء الاكل . لقد غمز بعض العمال باستهزاء (انظروا اليها .. بمثل هذه الايدي لا يستطيع الناس الطيبون ان يعملوا مطلقا ..) . لقد بدت لهم لوحاتي مثيرة للسخرية ولم يتمكنوا من فهمها . كنت استمع الى تعليقاتهم وقد اعتراني الحزن وانا ارتشف حسائي» . هكذا اصيب هذا الفنان بخيبة امل كبيرة ، لأن هذا الحادث كان بالنسبة له تجربة مريرة . ولكن هذه القصة لم تنته بعد ، اذ تمكن من التوصل الى مرحلة تكاد تكون مسرة ، وذلك عندما جدد زيارته للمصنع بعد مضي اسبوع واحد على هذا الحدث . «كان العمال جالسين اثناء الطعام ينظرون بين فترة واخرى الى لوحاتي . وعندما اردت ان اغادر المطعم خاطبني احدهم : انت الرسام ، اليس كذلك ؟ عندما ستنقل الرسوم وسيجد زملائي جدارا عاريا امامهم ، فانهم سيلمسون ما تخفيه الوانك» .

كانت هذه المجاملة في الواقع مجرد مواساة متواضعة بالنسبة للرسام . ولكن فيرنان ليجيه لم ينقد الى الوهن وخيبة العزيمة . اذا اصبح يراجع نفسه ويدرس اعماله ويطرح العديد من التساؤلات في البحث عن الاسباب التي دفعت العمال الى رفض لوحاته او اتخاذ موقف اللامبالاة تجاهها في الاقل ، او تجاهل الاعمال الفنية بصورة عامة .

«ان ذلك العدد القليل من ذوي الامتيازات ، الذين يعيرون اهتمامهم للنتاجات الفنية ، يتمتعون في نهاية المطاف الى اناس يتمتعون بقدر وافٍ من اوقات الفراغ ، وبذلك تتاح لهم امكانية متابعة ومشاهدة الاعمال الفنية وبالتالي تطوير قابلياتهم الحسية والجمالية . وان اوقات فراغ العمال والموظفين لم تزل محصورة .. ولذلك فلا يجوز للمرء ان يطالبهم بدفن انفسهم في المتاحف خلال ايام العطل والاجازات» .

لقد اسهم ليجيه اسهاماً فعالاً في انشطة الحركة العمالية الفرنسية ، وشارك في اعداد برامج التربية والتعليم الشعبية ، كما قدم مجموعة من المحاضرات ، التي لم يستمع لها العمال ، بل الاكاديميون فقط . ومن المعروف عنه ، انه جند نفسه من اجل تمديد اوقات زيارة المتاحف الى ساعات الليل ، كي تتاح الفرصة لعمال المصانع لزيارتها بعد انتهاء عملهم .

ان تصوراته الساذجة في ان الجماهير الشعبية ستندفع كالسيول الى المتاحف لم يحالفها النجاح . وقد فشلت مساعيه في ترويج الاعمال الفنية خارج صالات المتاحف . «لقد كتبت الى قادة النقابات والجمعيات الفلاحية وعرضت عليهم استعدادي لتجميل قاعات مؤسساتهم بلوحات فنية مثل لوحة «عمال البناء» .. ولكنني لم اتسلم اي جواب ! من المحتمل انهم منشغلون بقضايا اجتماعية اخرى . ولكنني اكرر ثانية ، ان هذه القضية لها اهميتها ايضاً» .

من الجدير بالذكر ايضا ، ان توجه هذا الفنان الى جماهير الشعب لم ينجم عن موقفه السياسي ، بل لاعتبارات عديدة تعود الى تلك التجارب والاحداث التي عاصرها خلال سنواته الباريسية المبكرة ، والتي يتحدث عنها في إطار مذكراته :

«في احد الايام كنت مفلسا وأخذت الديون تتراكم . آنذاك قررت الذهاب مع احد الاصدقاء ، روسي الاصل ، كمغن في الشوارع . كان الصديق يغني ويعزف على القيثارة ، وكنت اساعده في حمل آلالة الموسيقية ايضا . لقد تجولنا احيانا في شوارع باريس باجمعها . وفي ذلك الوقت بدأت اتعرف على سكان الضواحي» . وقد مارس ليجيه في تلك الفترة مختلف الاعمال ومنها مساعد مهندس معماري ومساعد مصور فوتوغرافي . ثم اكمل دراسته في اكاديمية جوليان ، بعد ان رفض قبوله في كلية الفنون الجميلة في باريس .

لم يكن فيرنان ليجيه «الطفل الاعجوبة» كزميله بيكاسو . فهما قد انتقلا الى باريس في نفس العام ، اي في عام 1900 ، وكانا في التاسعة عشرة من العمر . وقد تسلق بيكاسو سلّم المجد بسرعة . اما ليجيه ، فان مسيرة تطوره كانت بطيئة .

لقد تأثر ليجيه بالمدرسة التعديبية في الرسم ، وظهر ذلك

جليا في باكورة اعماله الفنية كلوحة «زفاف» و «المدخنون» ولكن اسلوبه التعبيري التكعيبي يختلف عن طراز بيكاسو . فهو في رسومه ، قد ابتعد عن النماذج الهندسية المبسطة وغذى الاشكال الفنية (Form) بحركة حيّة . ففي لوحة «زفاف» نجد عناصر الرموز والتجريد واشكالا مجسمة ومسطحة متداخلة فيما بينها .. انها عناصر من الواقع ، كالايدي والوجوه ومشاهد من بيوت صغيرة . وهذه العناصر باجمعها تشكل وحدة متكاملة في الموضوع ، ولكنها في الوقت ذاته بعيدة كل البعد عن الاستنساخ الواقعي كما هو مألوف في حفلة زفاف العروس والعريس في قرية نورماندية . انها لوحة تمتاز بخصوصية واقعيتها وقوانينها الذاتية التي ابتكرها هذا الفنان

يعود الفضل في ترويج رسوم فيرنان ليجيه الى صاحب المتجر الفني الباريسي دانيل هنري كانفايلر ، اذ اشترى اغلب لوحات ليجيه وعرضها على «عشاق» الفن في صالته . وفي عام 1913 ارتبط الفنان مع هذا التاجر بعقود عمل لانجاز مجموعة من اللوحات ، التي لعبت دورها في تحسين وضعه المالي ، والتي اصبحت تحاط بهالة من الاعجاب والتقدير وذلك من قبل الصفوة القليلة العدد من اصحاب الاموال . وهكذا ابتعد الفنان عن جمهوره من عامة الشعب .

لقد اعاد هذا الفنان علاقاته مع سكان الضواحي ، الذين تعرّف على حياتهم خلال تجواله كمغنٍ ، عندما شارك في الحرب العالمية الاولى كجندي ... تلك الحرب التي كانت بالنسبة له تجربة حياتية غنية باحداثها ، كما ورد في مذكراته فيما بعد ... **((وجدت نفسي بصورة مباشرة ودون مقدمات ، كتفا الى كتف مع الشعب الفرنسي باجمعه . كان رفاقي الجدد ينتمون الى مختلف الفئات الشعبية من عمال المناجم والبناء ، من المزارعين وعمال الصناعات الهندسية والغابات .. لقد انبهرت آنذاك بمشهد قنبلة ملقاة على الارض (يبلغ طولها 75 سم) تحت اشعة الشمس الساطعة .. انبهرت بسحر انعكاسات الاشعة الضوئية على المعدن الصقيل .. كانت تلك الاحداث قد تركت بصماتها الواضحة على أعمالي .. فتخليت عن فن التجريد الذي مارسته خلال سنتي 2 ـ 1913 .فمنذ ان دخلت في معترك صراع هذا الواقع ، اخذت التحكم في الربط بين هذه الاشياء . لقد تعلمت من هذه القنبلة اكثر بكثير مما تعلمته من متاحف العالم ...))** .

ان هذا الامر يبدو ، وكأن المرء قد تخلى عن احلام شبابه بفعل المؤثرات الحادة التي سببتها الحرب . لكن ليجيه لم يضيع نفسه في متاهات التقاليد البالية . فالمرء سيشعر بارتياح وبغبطة عندما يشاهد لوحاته التي انجزها بعد الحرب . وان افضل مثال على ذلك يتجسد في لوحة «الرفاق الثلاثة» لعام 1920 ، فهي تشكل نقطة انطلاقة جديدة في مسيرة تطوره الفني ، لانها تعبر بوضوح لا يقبل الشك ، فان ليجيه قد بقي محافظا على مفاهيمه الاصيلة في الفن ، وانه لم يطرأ على اسلوبه الفني في الرسم اي تحول نحو اسلوب آخر . فاسلوبه الواقعي المتميز لم يتجه نحو واقعية اكثر شعبية ، ويتضح هذا الامر عند مقارنة رسم «المدخنون» لعام 1911 مع «الرفاق الثلاثة» لعام 1920 ، وان التحولات التي طرأت على اعمال ليجيه تكن فقط ، في تطويره لتقنياته الفنية . فالاشكال اخذت تطغىٰ عليها دقة اللمسات الحادة والوانه اصبحت ذات لغة قوية في تعبيرها ، وان البناء الفني للوحة اضحى اكثر صرامة في عناصره المعمارية ، وهكذا فان مفاهيم ليجيه الفنية في انجاز لوحاته لم تكن على طراز موندريان مثلا ، ولم تكن مجرد تجريد غامض ، بل تمتلك ارضية كافية للواقع . وهو محق عندما يدعي «انه لم يفقد الربط بين الاشياء» . وانطلاقا من هذه الرؤيا فان التناقضات بين «التجريد الهائل» و «الواقع العظيم» قد اصبحت في خبر كان .

ان هذه النزعة ، لصياغة اللحظة الشكلية ، او ما يسمى ب «لحظة الحالة» ، التجريدية والواقعية في اطار وحدة متكاملة ، غالبا ما جسدها هذا الفنان في لوحاته الكبيرة ، شبه الجدارية ، في فترة العشرينات . فلو تأملنا لوحة «الافطار الكبير» لعام 1921 لوجدناها مشحونة بعناصر واقعية لشخوص انسانية هندسية كما يصفها ليجيه بنفسه «لقد هدمت الجسم البشري ، ثم عدت الى بنائه» وبطبيعة الحال ليس على اساس قوانين علم التشريح انما أضفى عليها في الوقت ذاته مظهرا ازدواجيا ، ولكنها ككرات شبيهة بالنهود والاذرع ، ذات خلفية تجريدية مزخرفة . ان هذه اللوحة تعبر عبر التزاوج التجريدي الواقعي عن مشهد من الحياة اليومية المألوفة .



ليجيه بين معروضاته

لا يمكن التغاضي عن ظاهرة سادت اعمال ليجيه الاخيرة . فمحاولات الموازنة بين «التجريد الهائل» و «الواقع العظيم» اخذت تختفي في هذه اللوحات ، خاصة وان المظهر الشكلي قد اصبح يحتل مكانه ثانوية نسبة الى المضمون العام للوحة . وعوّض عن حالات الجمود بحالات تتدفق حيوية في حركاتها غير المفتعلة .

لقد كان موضوع الشعب في اعمال ليجيه قبل الاخيرة مجرد فكرة مصاغة كحقيقة فنية . ولكن هذا الموضوع قد دخل ميدان موضوعات لوحات هذا الفنان الاخيرة بكامل ابعاده وذلك من خلال طرح قضايا الحياة اليومية السارة . وان مسائل الاستغلال والاضطهاد الرأسماليين ، ونقد الاوضاع الاجتماعية السائدة ... التي كان من الممكن ان يتوقعها الانسان في لوحات ليجيه ، لم تجد طريقها الى حيز الواقع في اعماله . وهكذا يمكننا القول ان تفاؤله لا يمكن زعزعته مطلقا .

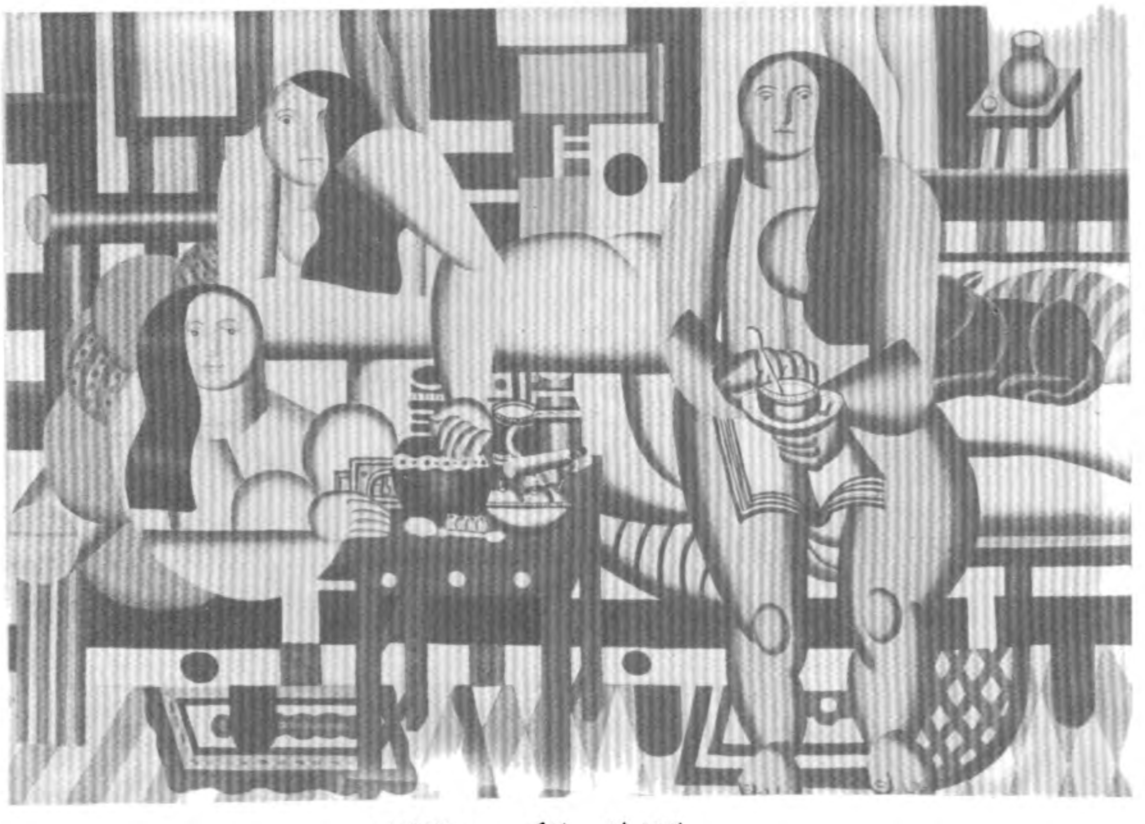
«نحن نواجه ، كما اعتقد .. مظهرا جديداً لمجتمع انساني غني بالوانه المفرحة ...» وفق هذا المنظور يرسم ليجيه نماذجه الشعبية . ففي لوحة «فترة استراحة» لعام 1948 ، والتي كرسها ليجيه لرسام الثورة الفرنسية الكلاسيكي لويس ديفيد ، وفي «نزهة الى الريف» لعام 1953 ، ولوحات «عمال البناء» التي رسمها في اوائل الخمسينات قبيل وفاته ، صور هذا الفنان نماذج مختلفة من جوانب الحياة للعائلة الباريسية بقساوتها وافراحها ، ولكن بروى تفاؤلية اصيلة .

من الصعوبة حقا اصدار حكم حول الاعمال الفنية الاخيرة للرسام فيرنان ليجيه ، من حيث اعتبارها نقطة قمة تطور المسيرة الفنية لهذا الرسام ، اذ جرت مناقشات طويلة ومتباينة الاراء حول هذا الموضوع . ولكن من الخطأ الفادح ان يعتبر ليجيه اباً للواقعية الاشتراكية في الرسم كما جرى تقويمه في الشرق والغرب احيانا ، فهو قد وثق في لوحاته الاخيرة نمطا من الواقعية ترجمتها لوحاته الكبيرة المساحة ، والوانه البعيدة عن الوان المدرسة الطبيعية في الرسم ... انها واقعية «الهندسة المعدنية» . فها هو يحدثنا حول ذلك على هذا المنوال :

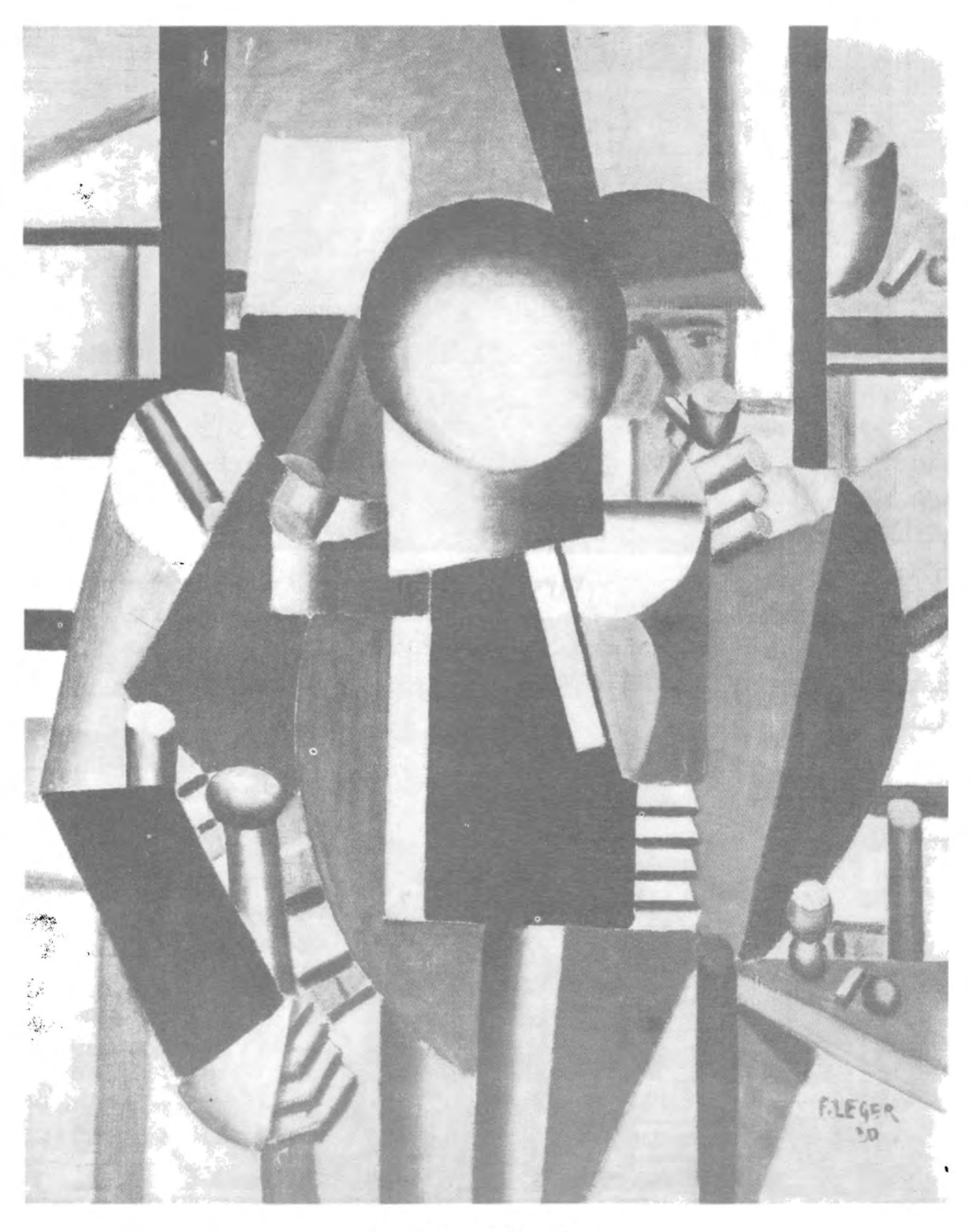
«عندما اردت رسم عمال البناء لم اقم بعمل فني وحيد مسلّم به . لقد شاهدت عمال البناء وهم يحاولون الحفاظ على توازنهم في اعالي الابراج الحديدية . شاهدت اناسا كالبراغيث ، وهم ضائعون في اطار ابتكاراتهم . وهذا بالذات ما وددت ان اعبر عنه : التضاد بين الانسان وابتكاراته ومكتشفاته .. لقد رسمت الغيوم ايضا بصورة تكتيكية ، فهي تقف في تضاد مع هذه الابراج الحديدية .. اعتقد ، ان هذه الطريقة ، هي الطريقة المثلى للتعبير عن الحقيقة ، بصورة مباشرة ، وبصورة متواصلة . فالنادرة لا تعمر طويلا» .



آدم وحـواء (١٩٣٩)



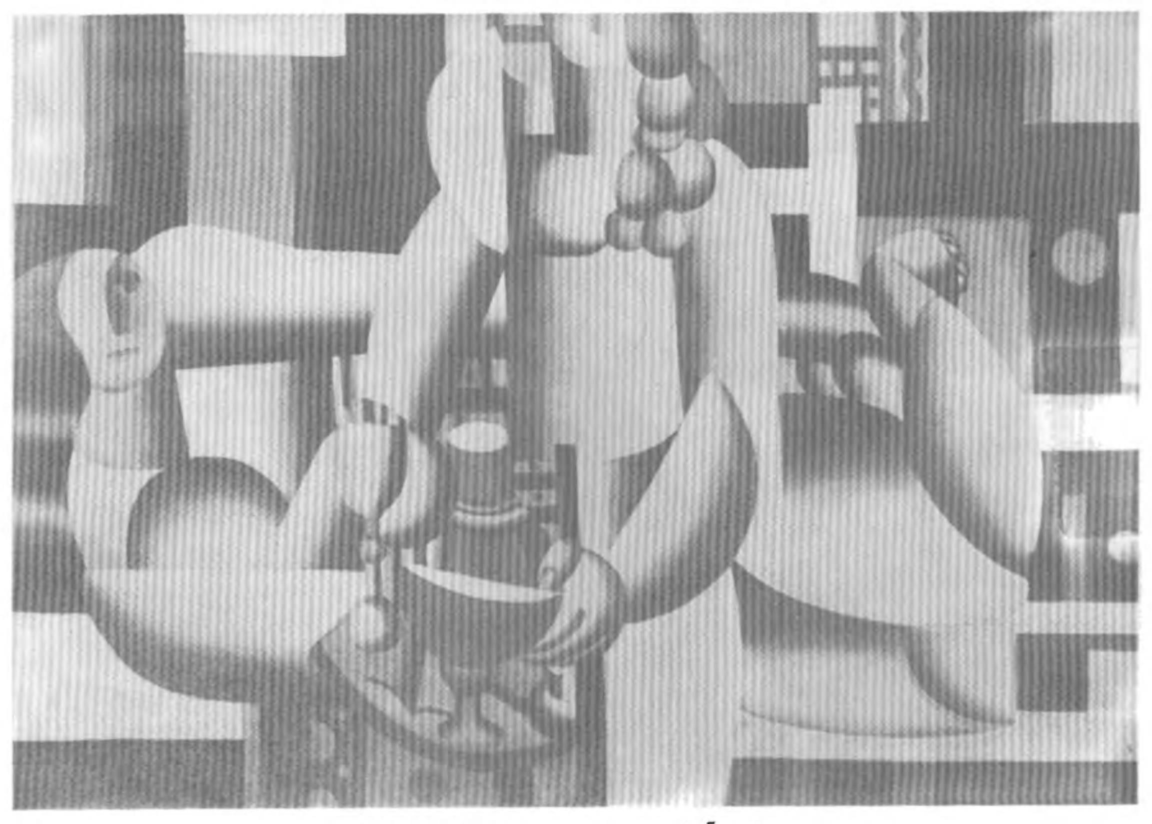
الافطار الكبير (١٩٢١)



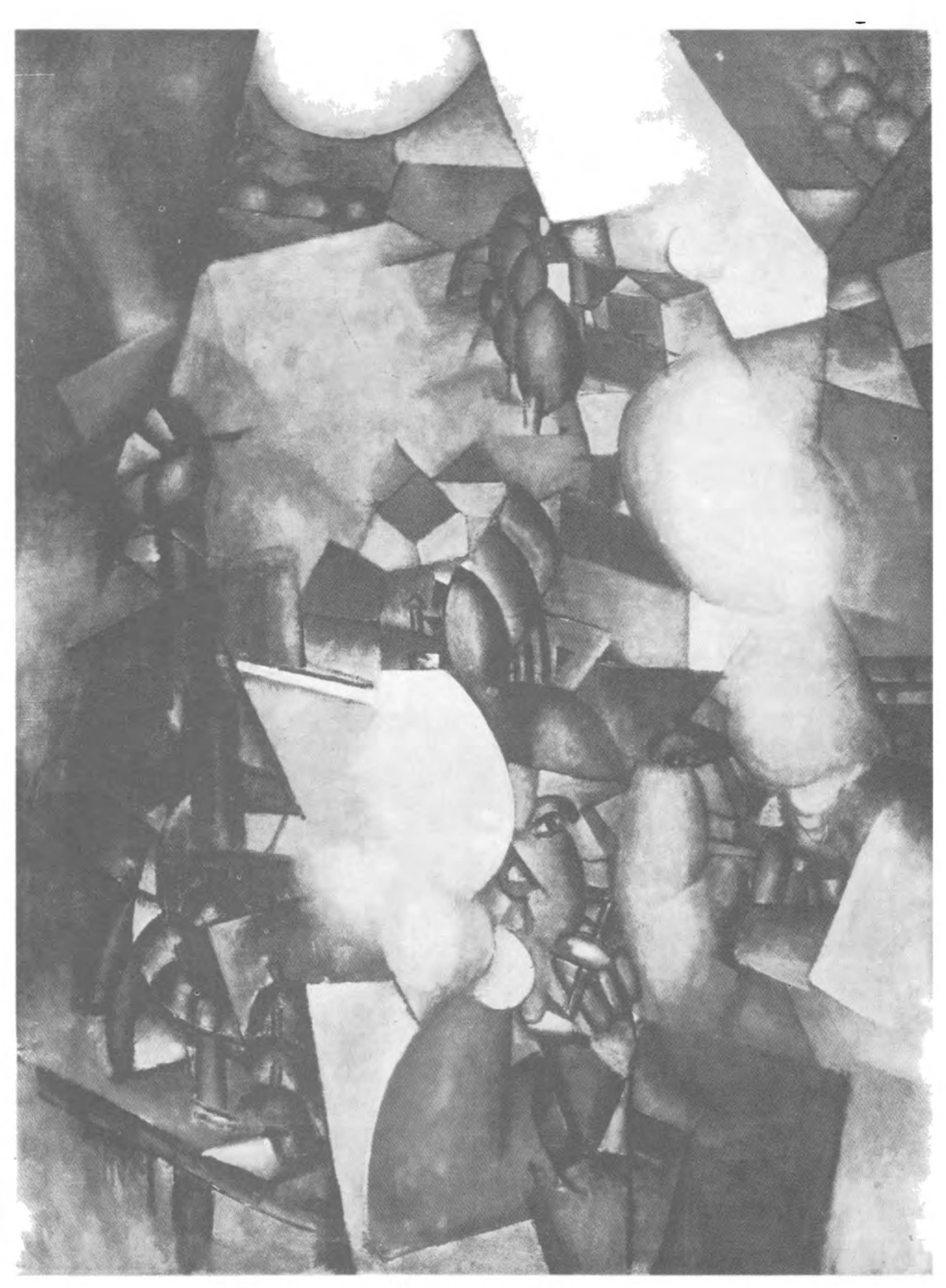
الرفاق الثلاثة (١٩٢٠)



نزهة ريفية (1953)



امرأتان وحياة جامدة (١٩٢٠)



المدخنون (١٩١١)

عددنا القادم

" الحرب والمقاومة في العالم الحديث "

محتويات العدد

AL-THAKAFA AL-AJNEBIAH

A LITERARY QUARTERLY

Issued by the Ministry of Culture and Information

Baghdad

دار الحرية للطباعة - بغداد

السعر ٢٠٠ فلس

توزيع الدار الوطنية للتوزيع والأعلان